# HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



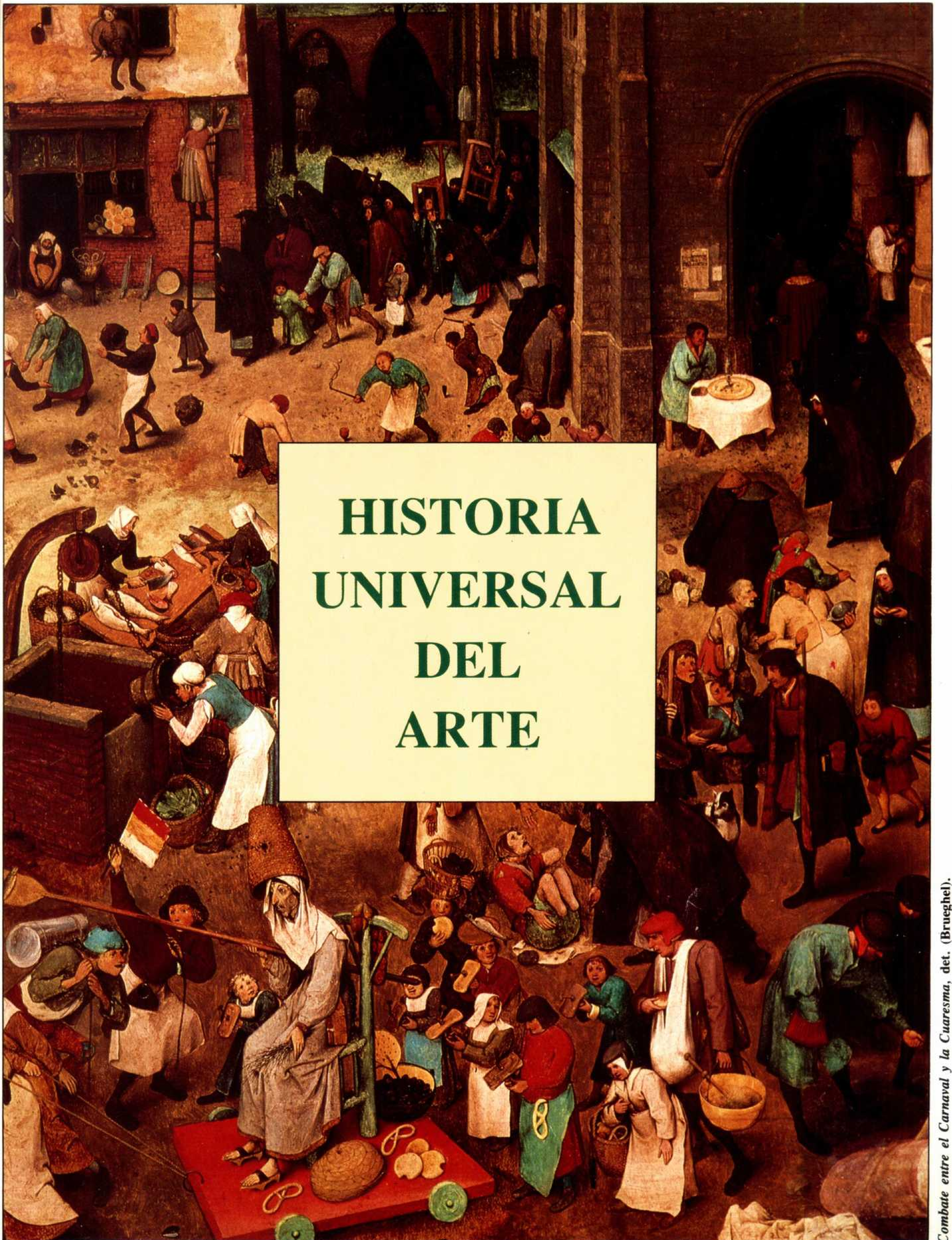
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE







# HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



*Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*, det. (Brueghel).



*Retrato de Cardenal* (Rafael). Prado, Madrid.

# HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 5





Historia de San Martín, *El sueño* (Simone Martini).

*Esta obra es una realización de la División Grandes Obras de SARPE*



**Redacción**

*Coordinan la obra:*
**Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey**
*Diseño:*
**Anita Sand.**
*Maquetación:*
**Belén Cela**
*Documentación:*
**Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE**
*En portada:*
**Detalle del tabernáculo de los tejedores (Fra Angélico)**

**Edita**

*SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20*



**Printed in Spain - Impreso en España**
**Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20**
**ISBN: 84-7291-593-X (tomo V) ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa) D.L.-M.965-1984**



*Retrato de Isabel d'Este* (Leonardo da Vinci). Louvre, París.

# CONTENIDO

El volumen V de la Historia Universal del Arte hace un examen profundo de la evolución artística de Occidente a lo largo de la Edad Media, para pasar a continuación a analizar ese fenómeno de recuperación de la antigüedad clásica al que los Historiadores del Arte llamaron Renacimiento. Este surgió en dos focos esenciales, Italia y los Países Bajos, extendiéndose rápidamente a toda Europa y constituyendo la base esencial de la Historia del Arte Occidental. La panorámica se completa con los estudios menores, que profundizan en obras, géneros o escuelas característicos del período analizado.

**Estudios Mayores:**

Arte Otoniano
Arte Románico
Arte Gótico
La pervivencia de la Antigüedad
Renacimiento
El Renacimiento del Norte

**Estudios Menores:**

El Códice de Egberto
La columna de San Bernardo
La escuela escultórica borgoñona
Escultura y vitrales en Chartres
Esculturas clásicas de Reims
Pintura de manuscritos ingleses c. 1280-1350
La Flagelación de Cristo
El retrato renacentista
La armadura en el Renacimiento
El matrimonio Arnolfini, de Van Eyck



**Políptico de Gante, *La Virgen* (Van Eyck). Catedral, Gante.**

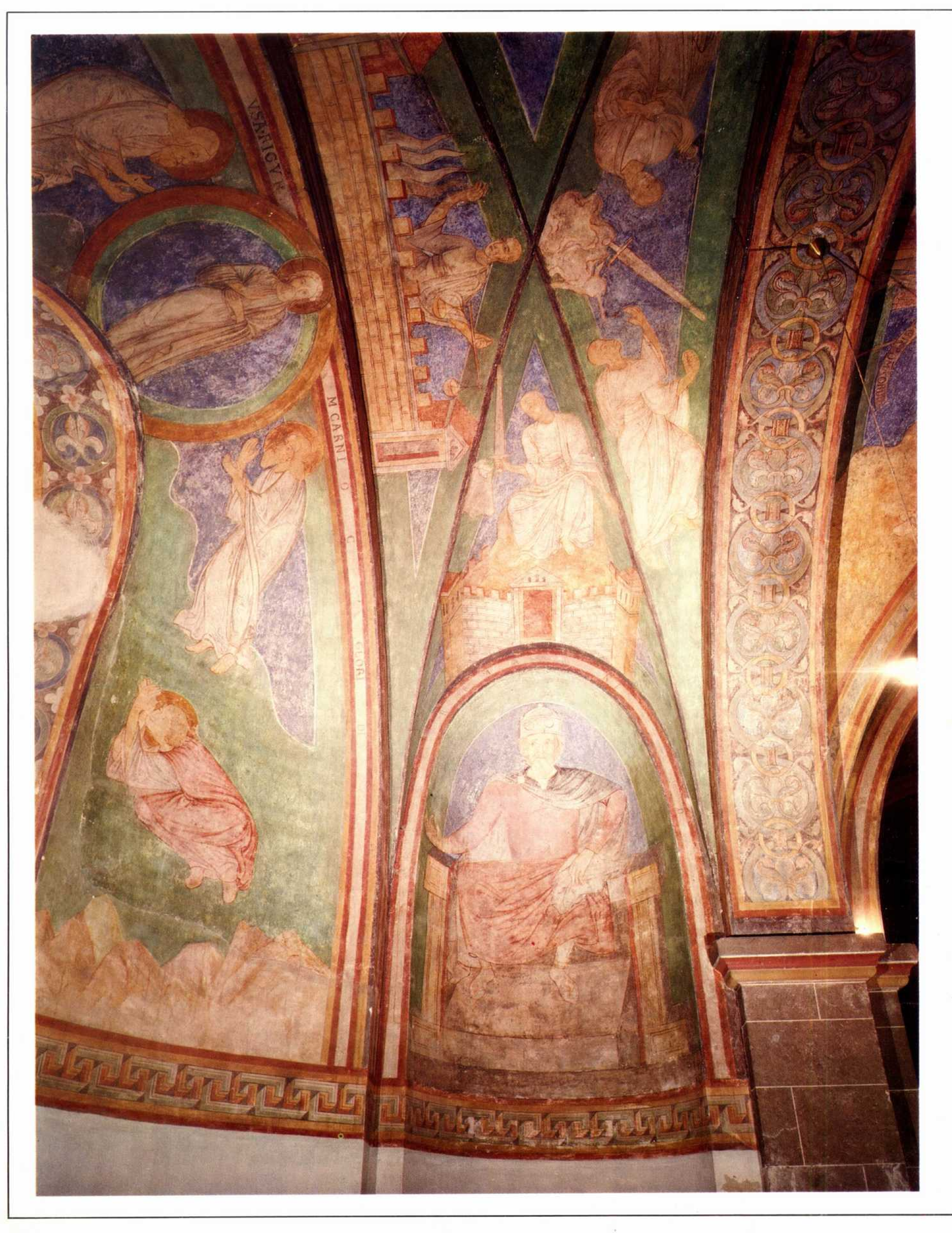


# XXX

# ARTE OTONIANO




La corona imperial de Otón I; altura, 15,5 cm.; 962. Weltliche und Geistliche Schatzkammer, Viena.


M CARNI

A principios del siglo X, el Imperio Carolingio se había desintegrado como resultado de disensiones internas y de ataques de enemigos extranjeros —por el oeste, los escandinavos; los eslavos y los húngaros, por el este—. Con la elección de Enrique el Cazador, duque de Sajonia, como rey de los francos orientales en el año 918, dio comienzo un proceso de consolidación. Este proceso culminó con el establecimiento del Imperio Otoniano bajo el dominio de Otón el Grande, hijo de Enrique, que fue coronado Sacro Emperador Romano en Roma en el año 962 y que dio nombre a la dinastía y a la época. Los emperadores sajones reoganizaron la forma de gobernar aumentando la cooperación entre la Iglesia y el Estado, en el que el emperador actuaba como gobernante designado por la divinidad y como vicario de Dios en la tierra —*Rex et Sacerdos* (Rey y Sacerdote)—, mientras que los grandes príncipes de la Iglesia y su clero actuaban como un servicio civil que trabajaba en armonía con la cancillería real, de la que, de hecho, llegaron a formar parte. Bajo la dinastía otonianan, los francos orientales llegaron a ser los líderes indiscutibles de la Cristiandad occidental.

Los príncipes de la Iglesia, candidatos del emperador, no sólo eran prelados espirituales, sino también señores feudales, y los arzobispos, así como los obispos, tomaban las armas en favor del emperador. Por ejemplo, Bruno de Colonia, el primer hermano de Otón, poseía el ducado de Lotharingia, así como el importantísimo Arzobispado de Colonia.

Otro cambio importante fue el gran movimiento de reforma monástica. En el año 910, Guillermo, duque de Aquitania, fundó en Cluny un nuevo tipo de monasterio independiente, y en Lotharingia llevaron a cabo reformas similares San Gerardo de Brogue (ob. 959) y San Juan de Vendières (ob. 975). Las poderosas y bien organizadas casas monásticas, cuyos ingresos aumentaban constantemente como resultado de un aprovechamiento más eficiente de la tierra, llegaron a la cúspide de su poder e influencia algo más tarde, pero, durante el siglo XI, la cooperación existente entre la Iglesia y el Estado empezó a deshacerse. La «Guerra de las Investiduras» fue el síntoma y la causa de una nueva situación, cuando la Iglesia, consciente de su creciente poder económico, no estaba ya dispuesta a aceptar la designación de los obispos por el poder secular.

Sin embargo, durante el siglo X, el movimiento reformista se hallaba firmemente bajo el control de los prelados, que con frecuencia estaban unidos al poder imperial, bien por parentesco, bien por intereses comunes. Fueron estos prelados los que crearon grandes centros de patrocinio artístico, compitiendo con la misma corte imperial en generosidad y esplendor. Estos centros, comparables a las cortes de los reyes carolingios, fueron creados por Egberto en Tréveris, por Meinwerk en Padeborn, por Bruno en Colonia y por Bernardo en Hildesheim y también por grandes damas de la aristocracia otoniana, como Matilde, nieta de Otón el Grande, en Essen y su hermana Adelaida, que fue abadesa de cuatro conventos simultáneamente: Quedlinburg, Gernrode, Vreden y Gandersheim. Si el patrocinio carolingio era primordialmente real e imperial, el arte otoniano, aunque de base más amplia, era todavía casi enteramente aristocrático.

El arte otononiano fue el resultado de tres influencias predominantes: un renacimiento de la herencia carolingia del norte, un renovado interés por el arte del norte de Italia y un contacto más directo con el arte bizantino, resurgido durante el reinado de los emperadores macedonios después del abandono decisivo de la Iconoclasia en el año 842.

Es natural el interés en su propio pasado imperial, y la influencia de Italia fue el resultado directo de compromisos políticos con el pontificado. Estos comenzaron con una primera campaña en el año 951, cuando el Papa pidió la ayuda de Otón contra los lombardos; como resultado, Otón fue coronado rey de Lombardía en Pavía aquel mismo año.

Un apasionado interés por Italia y todo lo relacionado con ésta persistió en los sucesores de Otón, que fueron acusados con frecuencia de abandono de sus tierras nórdicas, tanto en el terreno político como en el artístico. Hasta el reinado de Enrique II (1002-24), ningún emperador germano residió de nuevo al norte de los Alpes durante un período largo.

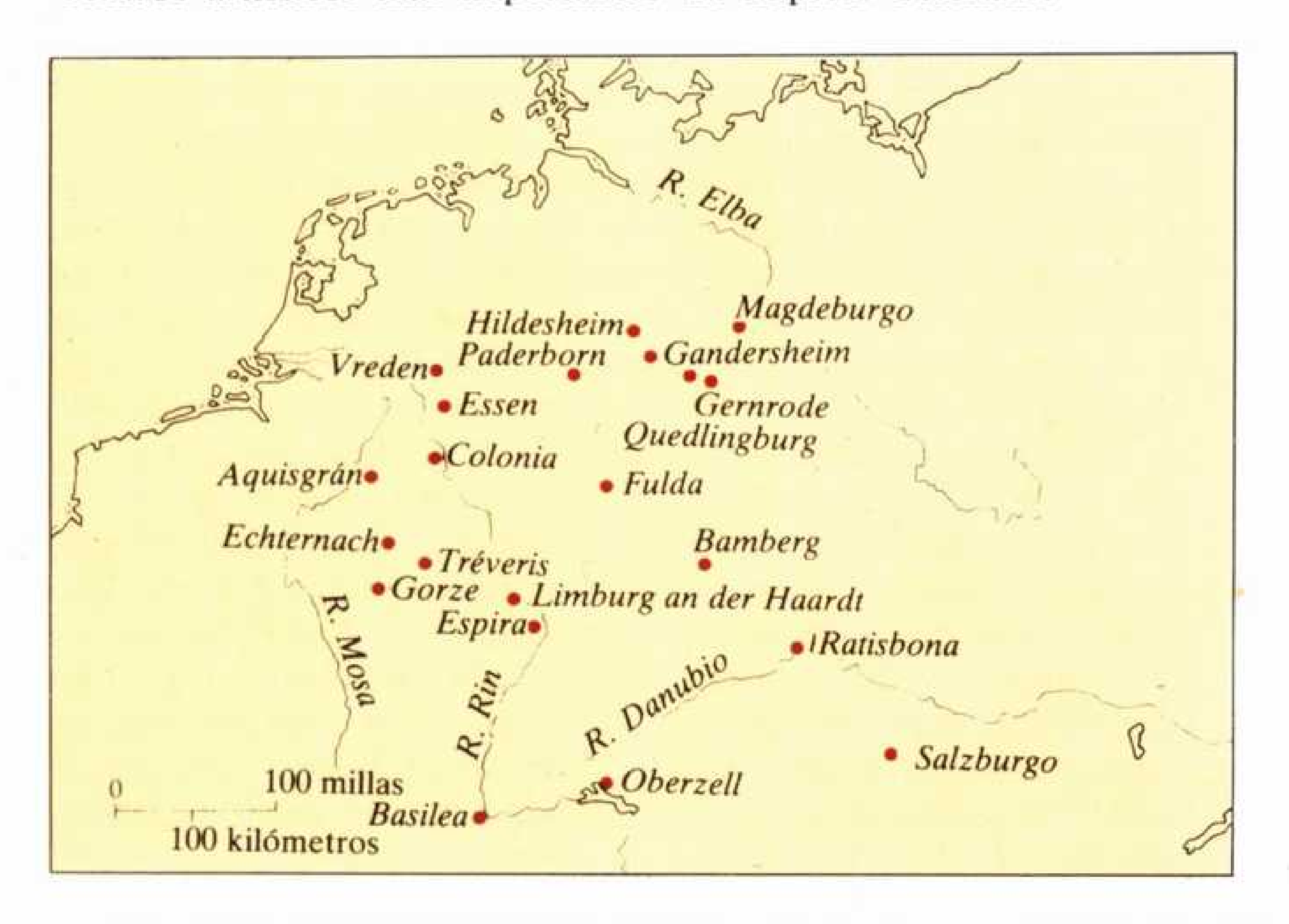
El contacto íntimo y personal con la corte bizantina dio lugar al matrimonio del hijo de Otón con una princesa griega, Teófana, un año antes de la muete de Otón el Grande en 973. A la muerte de Otón II en 983, esta poderosa dama fue la regente de su hijo Otón III, nacido en 980, y continuó gobernando hasta su muerte, en 991.

Sin embargo, en arquitectura, predominaron y se desarrollaron las tradiciones carolingias. El interés en la construcción de bloques occidentales provistos de torres, así como en las criptas, perduró; pero se desarrollaron cierto número de innovaciones durante el siglo X, que originaron una articulación más precisa de las formas arquitectónicas, tanto en su interior como en su exterior. Desafortunadamente, en la actualidad quedan muy pocos vestigios de las primeras fases de esta corriente, que surgió, sin duda, a raíz de las reconstrucciones y nuevas fundaciones iniciadas por Enrique el Cazador y Otón I, por ejemplo, la fundación favorita de Enrique en Quedlinburg (posterior a 922) y la de Otón en Magdeburgo, comenzada en el año 955.

Estas innovaciones incluyen la elaboración y uso más amplio de galerías que en el siglo IX se destinaban principalmente a la parte occidental (*Westwerk*), el desarrollo de un sistema de soportes alternos —columnas y pesados pilares—, que fraccionaban la pared en un diseño repetitivo de vanos y definían con claridad el cruce del transepto y la nave, que aparecía como cuatro vanos que se encontraban y que se *reflejaban* el uno en el otro. En el exterior se utilizaban arcadas sobre el muro, lo arcos ciegos alrededor de las ventanas, hiladas voladas horizontales y fustes de pilastra para dividir el muro en áreas claramente definidas y acentuar la estructura. Todo esto exigía un diseño más preciso y expresivo

Det. de los frescos de la Doppelkirke, Schwarzrheindorf.

Centros artísticos más importantes del Imperio Otoniano.



de espacios y muros. Las proporciones son con frecuencia simples relaciones geométricas, armoniosas y de claro entendimiento. Una de las pocas construcciones que perduran de la arquitectura de principios de la era otoniana es San Ciríaco de Gernrode, fundada por el margrave Gero en el año 961. La parte oeste se caracteriza por dos sólidas torres que flanquean un cuerpo occidental con una galería occidental interior, muy del estilo tradicional carolingio. Sin embargo, en el exterior, unos arcos ciegos, hiladas voladas y pilastras fraccionan la superficie de los muros en relación con las ventanas, los niveles de los pisos internos y las divisiones de los vanos. En el interior, la intersección del transepto (que apenas sobresale del muro de las naves laterales) se define mediante cuatro grandes arcos que cruzan la nave central, levantados sobre pilastras adosadas. La nave está articulada mediante columnas y pilares alternos, y cada vano formado por dos arcos en la nave está coronado por una abertura en la galería, dividida por cuatro arcos que se yerguen sobre unas pequeñas columnas, que quedan separadas del siguiente vano por una sólida pilastra.
Con todo esto se consigue un gran sentido de la armonía, logrado mediante el equilibrio y repetición regular de unidades geométricas. Estas cualidades de orden y armonía fueron desarrolladas más aún en el siglo XI, tanto en le Imperio Otoniano como en otros lugares, y fueron fundamentales para la creación de la gran iglesia románica. De hecho, los historiadores de arquitectura debaten con frecuencia los principios de la arquitectura románica y los refieren a las abadías de San Miguel de Hildesheim y de Limburg an der Haardt; la primera, fundada por San Bernardo de Hildesheim en 1001, y la otra, por el emperador Conrado en el año 1025. Es muy difícil hacer una distinción estilística válida entre estas dos obras y un edificio de estilo románico más desarrollado, como es la segunda catedral de Espira, construida entre 1092 y 1106 por Enrique IV, después de quedar sus rasgos principales establecidos por la catedral de Espira de Conrado II, comenzada en 1030 y consagrada en 1061. Sólo en dos aspectos superaría la iglesia de finales del siglo XI y principios del XII los logros conseguidos por los constructores en el siglo X y principios del XI. Uno de estos aspectos consistió en la capacidad para construir altas bóvedas de piedra en el coro y la nave, primero de cañón y después de nervaduras; el otro aspecto fue la creciente importancia de la decoración escultórica, que casi llegó a dominar los principios puramente arquitectónicos a principios del siglo XII.
Durante el período otoniano, el tratamiento decorativo y escultórico de la arquitectra se centró en la dotación de la iglesias —puertas, altares, tumbas, candelabros de Pascua y sepulcros— más que en la interpenetración, tan típica a partir del arte románico, de arquitectura y escultura. Es cierto que una decoración más efímera, como son la pintura y el estuco, puede haber desempañado un papel más importante de lo que permiten suponer los pocos restos que quedan; pero cuando se encuentran obras de escultura arquitectónica, como por ejemplo los capiteles cincelados, está claro que predominaron las tradiciones arquitectónicas sobre los principios pictóricos. El ubicuo capitel de estilo corintio y otras formas más simples, como son los capiteles biselados o almohadillados —estos últimos quizá decorados originalmente con pintura—, parecen ser las últimas partes de los edificios que brindaban a los constructores oportunidad de practicar su habilidad de tallistas. No fue hasta la segunda mitad del siglo XI cuando la habilidad escultural de los artesanos —tanto tiempo limitada a decoraciones en pequeña escala— tuvo la ocasión de ampliarse a otros nuevos y extensos campos, primero en capiteles y más tarde en molduras decorativas, figuras en pórticos, tímpanos, superficies de paredes y, especialmente, en la fachada oeste de la mayoría de las iglesias.



San Mateo, Códice de Gero; c. 960. Landesbibliothek, Darmstadt.

El deseo otoniano de aumentar la articulación de la arquitectura para conseguir una sensación estructurada de orden y de armonía puede también haberse logrado mediante grandes y decorativos diseños de pintura mural; pero, desgraciadamente, han perdurado muy pocos fragmentos. La única gran obra de este tipo que todavía podemos encontrar al norte de los Alpes se puede contemplar en la iglesia de San Jorge del monasterio de Oberzell, situado en la isla de Reichenau. Aunque está muy dañada y restaurada, se puede apreciar con claridad que la grande y lisa superficie de las paredes de la nave, por encima de las arcadas y debajo de las ventanas del triforio, estaba dividida por anchas cintas decoradas con tiras de meandro policromado que separaban la arcada, con roeles en las enjutas, de las grandes escenas de los milagros de Cristo, que hay en la parte superior. Tanto en estilo como en técnica, estas pinturas deben mucho al Norte de Italia, como ya lo había hecho la mayoría de la decoración arquitectónica del siglo IX. Pero también se pueden comparar a las



Nave y ábside oriental de San Miguel, Hildesheim (c. 1001-1033).

iluminaciones de manuscritos de c. 1000, y, en especial, a las obras realizadas por escueas patrocinadas en la Corte imperial. Estas últimas deben mucho a la misma fuente. Grandes e imponentes figuras dominaban las escenas, que sobresalen en contraste con unos telones arquitectónicos, con edificios de una perspectiva rudimentaria, como ocurría en las pinturas antiguas de la última época. Las tiras horizontales de fondo azul, verde y marrón también se derivan de la misma tradición ilusionista antigua.

La iluminación otoniana se encuentra mucho más documentada por una cantidad sorpredente de manuscritos que aún se conservan. Comienza por lo que parece ser un resurgimiento deliberado de las primeras formas carolingias, en el Códice de Gero (Landesbibliothek, Darmstadt), un diccionario del Evangelio fielmente copiado de la Corte de Carlomagno (que permanece en dos mitades, una en la Biblioteca del Vaticano, Roma, y la otra en la Biblioteca Documentaria Battahayneum, Alba Julia, Rumania) y que fue producido c. 960 para un «Custos Gero», probablemente el que más tarde fue arzobispo de Colonia (969-976). El Códice Wittikindeo, pintado a finales del siglo X en Fulda (Staatsbibliothek, Berlín), es otro manuscrito que ilustra claramente la fuerza de la pintura de la primera tradición carolingia en la segunda mitad del siglo X. Está última obra es, en su estilo, casi indistinguible de la Escuela de la Corte de Carlomagno, mientras que en el Códice de Gero se observa un grado de simplificación, un uso más amplio de las formas, una insistencia en lo esencial y la eliminación de los detalles, tan rebuscados a veces, de la pintura carolingia, así como el uso de una paleta más clara que la diferencia muy claramente de su modelo carolingio.

Las obras más sobresalientes de la iluminación otoniana están relacionadas con el patrocionio de Egberto, arzobispo de Tréveris (977-993) y con la corte imperial. El origen de estas series interrelacionadas de manuscritos se ha atribuido durante mucho tiempo al monasterio imperial de Reichenau, que se cree fue la sede de la cancillería de los emperadores; pero últimamente se viene afirmando que la mayoría de

los manuscritos fueron elaborados en Tréveris. Lo que está claro es que el *scriptorium* fue utilizado tanto por Egberto, como por los emperadores Otón II (973-983) y Otón III (996-1002), e incluso llegó a utilizarse en el reinado de Enrique II (1002-1024), y que se debe considerar primordial y fundamentalmente como un *scriptorium* imperial.

Uno de los manuscritos de este grupo de obras maestras de iluminación tan estrechamente interrelacionadas es un leccionario del Evangelio, que distribuye las lecturas de éste a través del año litúrgico, y que se conoce como Códice de Egberto (Stadtbibliothek, Tréveris; Cód. 24). Fue realizado para el uso personal de Egberto. Nacido en Flandes, c. 950, Egberto fue nombrado arzobispo de Tréveris en el 977 por Otón II, después de presidir durante sólo un año la Cancillería imperial. Probablemente entró en la casa imperial en el reinado de Otón I y fue a Italia con otón II y Teófana en 980. Asistió a la dieta de Verona en 983 y, tras la muerte de Otón II en este mismo año, apoyó las pretensiones a la regencia de Enrique el Pendenciero durante la infancia de Otón III, quien sólo tenía tres años cuando sobrevino la muerte de su padre. Egberto volvió a Alemania, y en el año 985 hizo las paces con Teófana, quien había alcanzado su propósito de asumir la regencia. Egberto no desempeño ningún gran papel en el terreno político a partir de entonces.

Bajo el arzobispado de Egberto, Tréveris se convirtió en un próspero centro de estudio y de las artes. El Códice de Egberto se realizó, con toda certeza, después del año 977 (Egberto aparece como un arzobispo en la página de la dedicatoria) y, probablemente, después del año 983. Tanto en estilo como en iconografía, este códice está estrechamente relacionado con un número de manuscritos conocidos como el «grupo Liuthar», por el monje de este nombre. En tal códice, Egberto aparece retratado entregando el Evangeliario de Otón III, que fue escrito entre el año 997 y el 1002, y que ahora se encuentran en Munich (Bayerische Staatsbibliothek; Cod. 4453). Los demás manuscritos importantes del grupo son el Leccionario de Enrique II, que data de principios del siglo XI (Bayerische Staatsbibliothek. Munich; Cód. 4452) y el Evangeliario del Tesoro de Aquisgrán, que suele atribuirse al reinado de Otón III (c. 1000), aunque es más probable que se elaborara para Otón II poco antes de la muerte de éste en 983.

El *scriptorium* imperial se inspiró en una combinación de influencias bizantinas y de la antigüedad. De la tradición antigua del Norte de Italia proceden la rica y atmosférica composición, el delicado y pálido colorido, el estilo de figuras pintadas con soltura y los detalles arquitectónicos, características, todas ellas, que también se ven en el llamado «Maetro de Gregorio», nombre que se le dio por el *Registrum Gregorii* (Musée Condé, Chantilly), quien trabajó para Egberto en Tréveris en la década de 980. La iluminación bizantina contribuyó con nuevos temas iconográficos posticonoclastas y aportó modelos para sólidos fondos de pan de oro, que fueron cada vez más populares en la pintura otoniana. En la región de Colonia, en donde los evangeliarios elaborados para la abadesa Hitda de Meschede (Landesbibliothek, Darmstadt; Cód. 1640) y el Sacramentario de San Gereón (Bibliotèque Nationale, París; Cód. lat. 817) fueron confeccionados a principios del siglo XI, se halla una dependencia aún más fuerte de las tradiciones bizantinas, especialmente en el uso de pinceladas y de vivos colores. En estos años —ya, claramente, en el Leccionario de Enrique II, pero de una forma aún más pronunciada en el algo posterior Apocalipsis de Bamberg (Staatliche Bibliothek, Bambert, A II 42)— se produce un endurecimiento de las formas: una nueva insistencia en el uso de colores planos guardando un estricto equilibrio de formas que tiene relación con la búsqueda de modelos y armonías, como ocurre en el diseño arquitectónico, que vino a facilitar la creación de imágenes poderosas y expresivas. Una acentuación similar del diseño, aunque con carácter muy distinto, basada más en una brilantez casi metálica y en detalles propios de la joyería, se desarrolló en otro *scriptorium* que también gozó del patrocinio imperial de Enrique II, en Ratisbona, donde se escribieron manuscritos tan sobresalientes como el Sacramentario de Enrique II (Bayerische Staatsbibliothek, Munich; Cód. 4456) y el Leccionario de la abadesa Uta de Niedermünster (Bayerische Staatsbibliothek, Munich; Cód. 13601).

A finales del período otoniano, a mediados del siglo XI, tanto en Salzburgo como en Echternach, predominan de nuevo las figuras con mayor dureza, pero aquí las figuras sólidas, casi esculturales, con solidez tridimensional, contribuyen con otra



Las bodas de Caná de Galilea, del Evangelario de Hitda; 29 × 22 cm.; C. 100-1025; Landesbibliothek, Darmstadt.

San Erhardo celebrando misa, del códice escrito para la abadesa Uta de Niedermünster; 1002-25. Bayerische Staatsbibliothek, Munich.


S·HER HARD
DISCRETIONIS TEPERAMTV
DISTRICTIONIS RIGOR

importante característica como fuente de los principios del estilo románico del siglo XII. Destacan entre estos manuscritos el llamado «Evangeliario Dorado» de Enrique III (El Escorial; Cód. Vetrinas 17), donado a la cateral de Espira, la iglesia donde se encuentra el panteón de su dinastía, y pintado en Echternach en 1045-6, en el que también se puede observar una gran dependencia de las tradiciones carolingias de la escuela de Tours. En Salzburgo este estilo de «figuras sólidas» está más profundamente influido por la iluminación de mediados de la era bizantina, como el Leccionario de la biblioteca de los arzobispos de Salzburgo (Bayerische Staatsbibliothek, Munich; Cód. 15713).

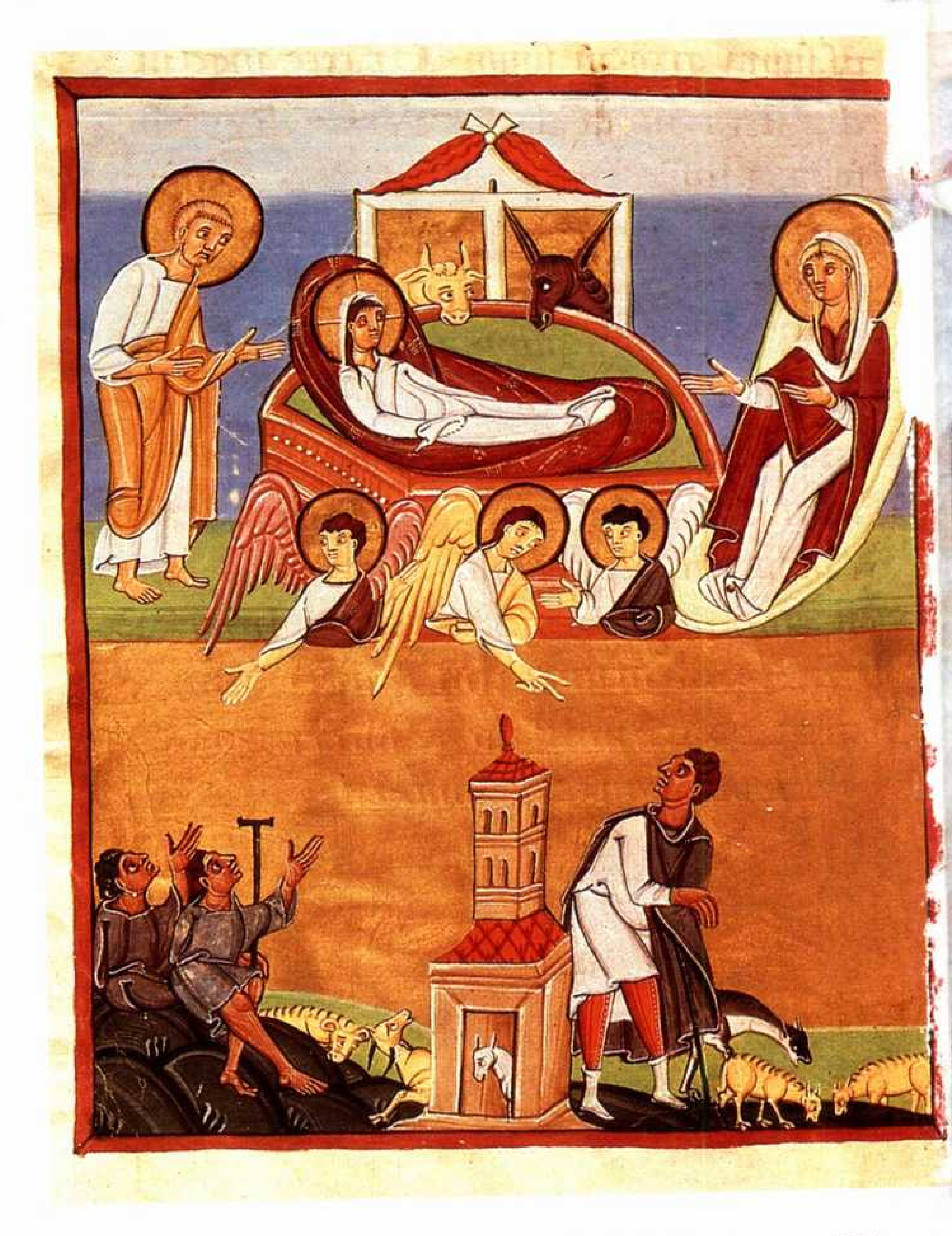
No es extraño que durante el período otoniano, cuando el arte dependía en gran medida del patrocinio imperial y aristocrático, haya habido también importantes producciones artísticas de espléndidos trabajos de orfebrería y tallas de marfil.

Durante la época otoniana, igual que durante el período carolingio, se tallaron numerosos relieves en marfil. Este arte estuvo íntimamente relacionado con la encuadernación de libros y con su iluminación. Los centros muy importantes del trabajo en marfil fueron Lombardía (especialmente Milán), Colonia, Tréveris y la zona del río Mosa (Lieja, Verdún). Muchos de estos relieves formaban la decoración principal de lujosas tapas de libros, que se completaban con oro, plata y piedras preciosas exquisitamente trabajados.

Estas valiosísimas encuadernaciones revestían entonces el carácter de verdaderos santuarios, en los que se guardaba la palabra del Señor. Pero en el campo del arte profano también se decoraban las coronas y otros objetos reales con la misma profusión que los objetos religiosos, porque se consideraba que el poder real no era sino reflejo del divino. Por consiguiente, es natural que la orfebrería floreciera notablemente en aquellos días. Uno de los talleres más importantes se encontraba en Tréveris, bajo el patrocinio del obispo Egberto. Entre las producciones más notables se halla la tapa dorada del *Codex Aureus* de Echternach (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg), que, aunque, en su forma, recuerda el Codex Aureus de San Emmeram, es más refinado y evita la exuberancia decorativa carolingia. También se empleaba el marfil en este tipo de trabajos. Pero en donde sobresale la aplicación del esmalte es en otra obra notable, el llamado «Santuario de Andrés» de la catedral del Tréveris. También en la catedral de Essen existen, conservadas en su tesoro, numerosas obras de orfebrería de oro y plata. Por ejemplo, figuraban en él varias cruces procesionales de la región del Rhin (probablemente, de Colonia). También es destacable la llamada «Cruz de Lotario», que se halla en la catedral de Aquisgrán.

Del último período otoniano hay otra pieza notable de trabajo en metal: el *antependium* o frontal colgante de un altar, de Enrique II. De esta obra perduran todos los relieves, exponente del grado de perfección a que llegó este arte en aquella época. Se fecha c. 1020 y se encuentra también en la catedral de Aquisgrán.

Ha sido difícil atrbuir las obras que subsisten al reinado del fundador de la dinastía, Enrique I, pero un espléndido cofre de marfil, que es posible que fuera donado por él, existe en el monasterio de San Servacio de Quedlingburg. Este monasterio, comenzado en el año 922, no sólo fue su fundación favorita y donde fueron enterrados el rey y su esposa, sino que, según se sabe, tres relicarios de marfil formaban parte de su tesoro y es muy probable que este hermoso cofre fuera uno de ellos. Una inscripción en su base pone de manifiesto que se llevó a cabo una restauración bajo la inspección de la abadesa Inés (1184-1203) y no hay duda de que algunas partes de la rica filigrana de hojas de plata dorada se añadieron



La anunciación de los pastores, del Apocalipsis de Bamberg, c. 1020; Staatliche Bibliothek, Bamberg.


al llevarse a cabo dicha restauración. Sin embargo, el resto del trabajo en metal —especialmente los esmaltes *cloisonnés* oblongos— encuadrarían mejor dentro de la primera etapa del siglo X. Se utilizaron esmaltes parecidos a mediados del siglo IX en el Altar Dorado de San Ambrosio de Milán. La talla de las figuras de los Apóstoles, cada uno bajo un arco, da testimonio también de los fuertes lazos existentes con las tradiciones carolingias, así como de un mayor espesor de las formas y un trato de las figuras más sólido y de alguna manera más estático, característico de la transición del estilo carolingio al otoniano a principios del siglo X. Todavía más convincente es la decoración de las serpientes talladas en las enjutas de los marfiles del cofre de Quedlingburg, actualmente cubierta por unas monturas de metal; pero descubierta durante una restauración y comparable a una decoración similar entre arcos, que aparece en el Salterio de Folchard, que fue iluminado en Saint Gall entre el año 855 y 895. Durante el reinado de Otón I el material se hace más abundante. En relación con las tallas de marfil, tenemos el frontal de altar (*antependium*), de fecha más segura, que fue encargado por el emperador para su nueva catedral de Magdeburgo, comenzada en el año 995. Quedan aproximadamente unas 16 placas, distribuidas en varias colecciones de museos y bibliotecas, y que fueron utilizadas posteriormente como tapas de libro. Entre las láminas que han quedado (aproximadamente de 13 × 2 cm.), la mayoría de las cuales están decoradas con escenas que representan el ministerio de Cristo en el Nuevo Testamento, hay una

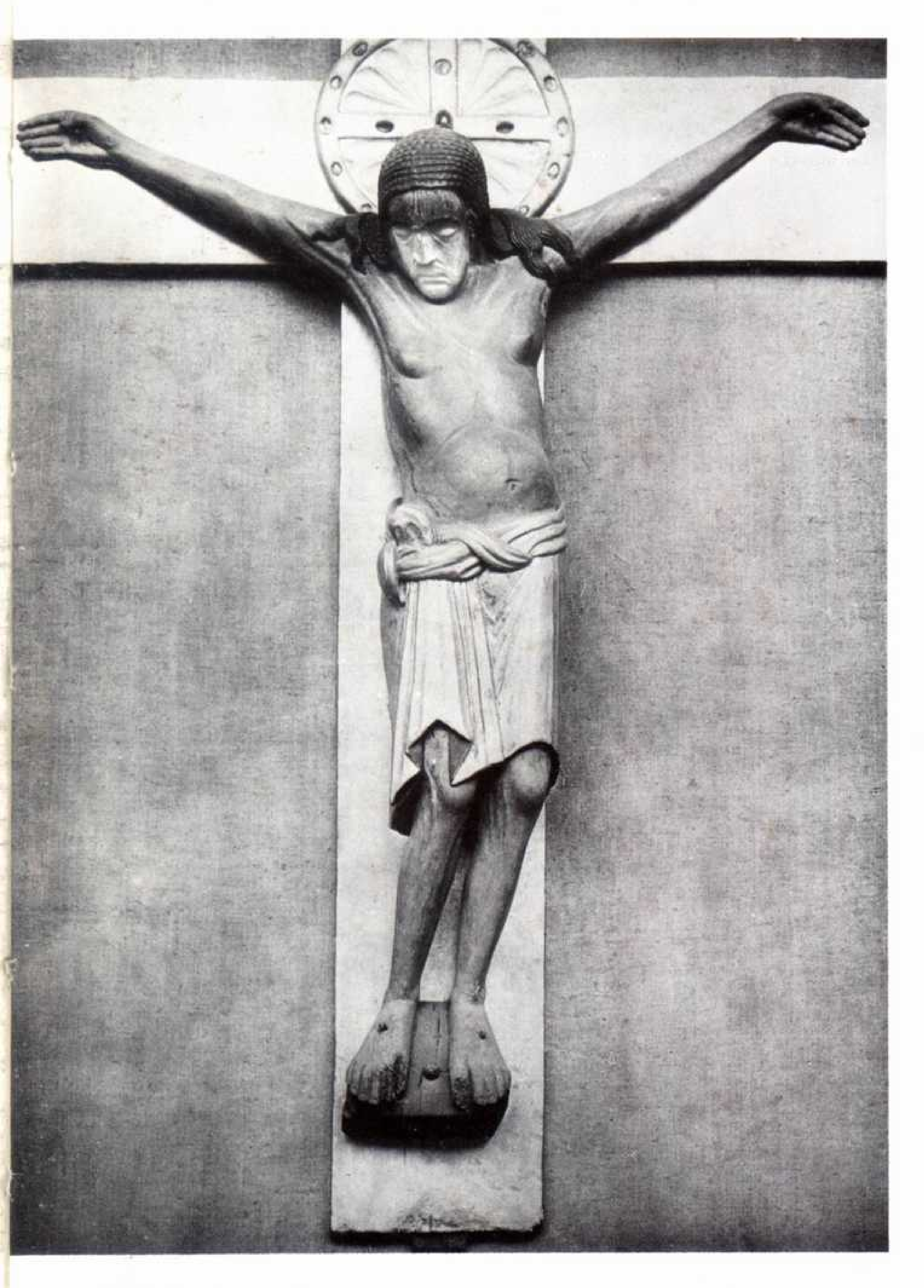


Otón I entrega a Cristo un modelo de la catedral de Magdeburgo; marfil; altura 14 cm.; c. 962-73. Metropolitan Museum, Nueva York.

escena de dedicación (actualmente en el Metropolitan Museum, Nueva York) en la que Otón aparece atendido por San Pedro y probablemente por San Mauricio, el patrón de Magdeburgo, entregando a Cristo en su trono un modelo de la nueva iglesia. Las figuras son rígidas y grandes, sobre un fondo perforado y de cargado diseño, que originalmente pudo haber estado montado sobre bronce dorado. Los bordes son anchos, sin decoración y lisos, probablemente destinados para recibir una cubierta decorada de moldura de metal. Aunque se sabe que expresamente se importaron materiales italianos, como columnas y mármoles, para la construcción en Magdeburgo, no es difícil observar que el estilo de estos marfiles se deriva de las tradiciones norte-carolingias.

**La corona imperial.**—Cuando se intenta atribuir el estilo a una región determinada, surge, sin embargo, un problema perenne en el arte otoniano, especialmente cuando se trata de encargos de la corte: o los artesanos practicaban su arte, trasladándose con la peripatética corte imperial o los emperadores hacían sus encargos a las distintas abadías patrocinadas por ellos. Al final, lo que debe tener mayor importancia es el descubrir en qué tipo de medio crearon los artistas su estilo y de qué recursos disponían, y no intentar definir la localización precisa de cualquiera de los talleres de arte. En el caso de la gran corona imperial que actualmente se encuentra en Viena (Weltiche und Geistliche Schatzkammer) —uno de los más importantes objetos asociados a Otón I—, dicho enfoque debe conducir a la conclusión de que es poco probable que esta obra maestra de orfebrería haya podido realizarse al norte de los Alpes. Las técnicas de engaste de piedras y los grandes esmaltes *cloisonné* con figuras que se encuentran en cuatro de las ocho grandes lámidas, unidas por goznes para formar la corona, no tienen predecente en el norte de Europa. Sólo en Italia, y dentro de la tradición bizantina, podría algún artesano haber aprendido esta técnica. También era usual en la Alta Edad Media que el Papa cediera la corona para coronaciones imperiales; nadie podría ser más merecedor de la especial generosidad pontificia que Otón, quien había ayudado al Santo Padre en su lucha con los reyes lombardos. Fue entonces cuando se elaboró la corona para la coronación imperial de Otón I, que se celebró en Roma en 962(?). La prueba interna que constituye la propia corona presta firme apoyo a esta atribución. El arco que ahora pasa sobre la corona, desde la parte anterior a la posterior, lleva una inscripción con el nombre del emperador Conrado, coronado en el año 1027. El arco es visiblemente, pues, un añadido a la pieza original, bastante diferente en estilo: se deduce, por tanto, que la corona se hizo para un acontecimiento que ocurrió con anterioridad. Otra pieza más que actualmente forma parte de la corona, una pequeña cruz montada con bastante torpeza en la parte frontal, proviene de un taller distinto, y es comparable a los encargos de la corte de alrededor del año 980, y seguramente se añadió para Otón II después de su sucesión en el año 973; sobre todo, porque Otón III sólo tenía tres años al morir su padre y dieciséis cuando asumió el título imperial en el año 996: la corona resulta demasiado grande incluso para un adulto. No cabe duda de que, en su forma original, estaba destinada para Otón I en el año 962. Aunque no queda nada semejante a la forma general de la corona, se puede decir que los grandes esmaltes con figuras y con remates semicirculares sólo se encuentran en las coronas bizantinas, como la corona de Constantino Monómaco, del siglo XI, que se halla en el Museo Nacional de Budapest. El interés por las modas bizantinas era claramente visible en la corte otoniana, especialmente después del matrimonio del hijo de Otón con la princesa bizantina Teófona en el año 972. Un gran número de joyas, entre ellas unos pendientes puramente bizantinos en forma de media luna y un *lorum* (especie de adorno que se colgaba del pecho y que estaba de moda en el traje de la corte), se encontraron en Maguncia en 1880, y se les dió el nombre de Tesoro de Gisela, por el nombre de la mujer del emperador Conrado II, quien murió en el año 1043. Es muy posible que el tesoro se perdiera o fuera escondido en el siglo XI, pero el estilo de las joyas y las intensas relaciones bizantinas hacen más probable que perteneciera a una dama de un período anterior de la corte otoniana, quizás a la misma Teófana. Ella y su esposo, Otón II, aparecen con el traje de la corte, puramente bizantino, en una tabla de marfil (Musée Cluny, París), que constituye una fiel copia occidental de un tipo bizantino. La pareja imperial está representada en el momento de su coronación por Este, exactamente igual que en una tabla en la que Cristo corona al emperador oriental, Romanos, y a su consorte Eudoxia (Cabinet des Médailles, París), probablemente tallada en Constantinopla entre 959 y 963. Incluso la inscripción que hay sobre la placa otoniana está en su mayoría en griego.
El estilo, así como la moda e iconografía, cayero bajo la influencia del arte bizantino durante el reinado de Otón II. Una magnífica y pequeña placa (Castello Sforzesco, Milán) nos muestra a Cristo en majestad, acompañado por San Mauricio y la Virgen con el emperador, a la izquierda, y Teófana, con su hijo pequeño, a la derecha, más la inscripción «OTTO IMPERATOR» en la parte inferior. Esta



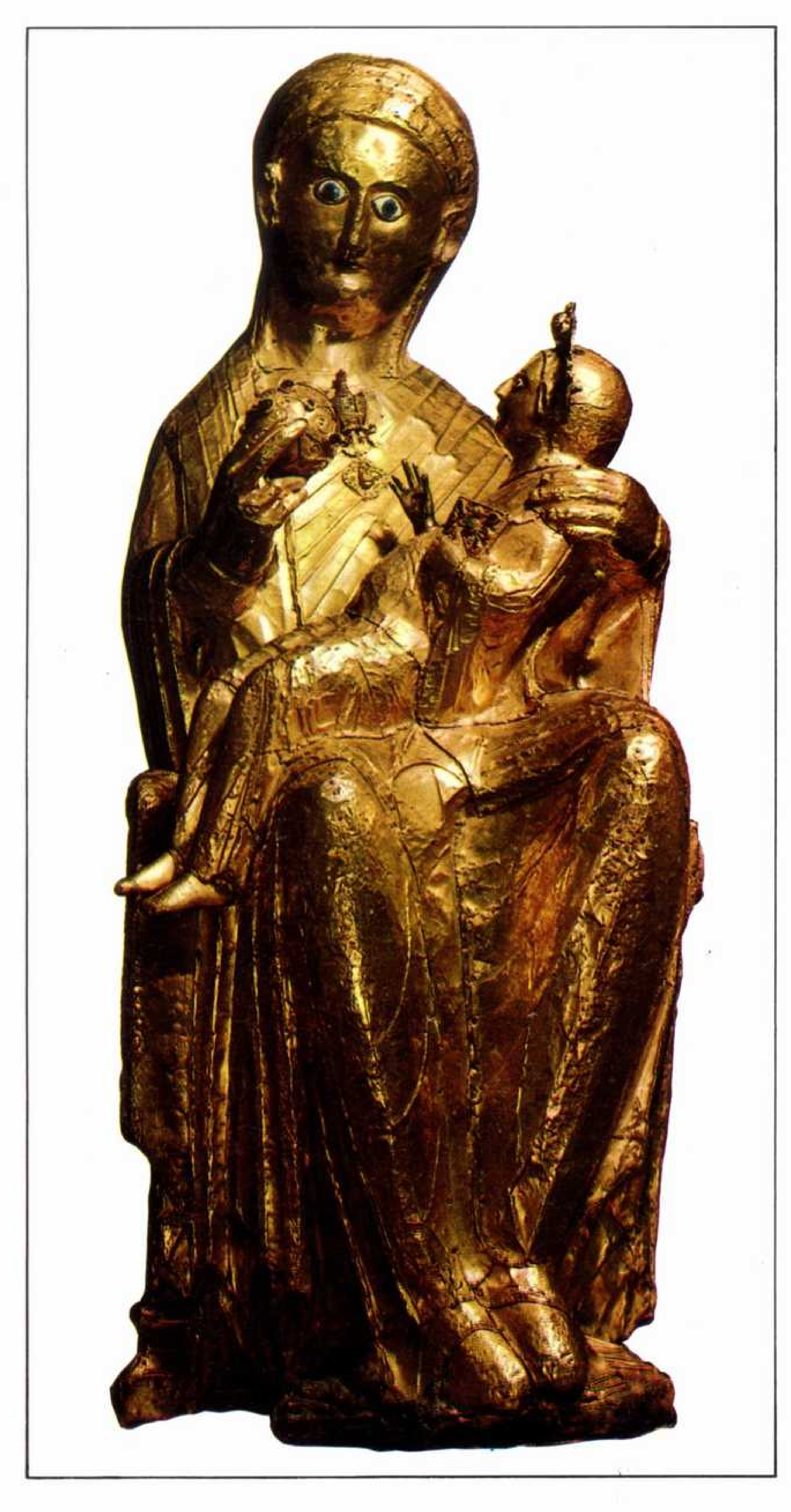


El Crucifijo de Gero; roble; altura de Cristo 1,86 m. Domschatzkammer, Colonia.

obra fue quizás un obsequio a la Abadía de San Maricio de Milán. Aquí, las anchas y macizas formas, el relieve plano y la colocación exacta de las figuras, dento de un marco muy limitado son reminiscencias del estilo ya contemplado en el *antependium* de Magdeburgo. Pero, mientras que las placas del norte muestran un tratamiento firme y lineal del ropaje, las posteriores muestran una superposición de pliegues más suave, un conocimiento más perfecto del modelado y un tratamiento más sutil y avanzado del relieve, todo ello derivado de los modelos bizantinos. La gran pila de marfil para el agua bendita (*situla*) que se encuentra actualmente en el tesoro de la catedral de Milán, con una inscripción en la que se afirma que fue elaborada para el arzobispo Godofredo de Milán, a fin de que éste la entregara el emperador durante su visita a la ciudad, proviene del mismo taller.
Una vez que el arte de la corte de vio saturado del gusto bizantino y del norte de Italia —ni Otón II ni Otón III pasaron

Cruz de altar hecha para la abadesa Matilde; principios del siglo XI. Domschtzkammer, Essen.

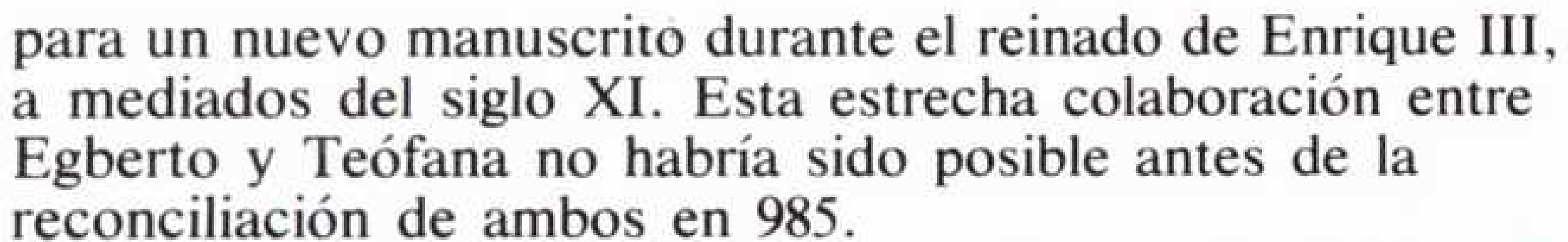
mucho tiempo al norte de los Alpes— la influencia de tales obras aumentó en las esferas aristocráticas germanas. Fueron creados dos talleres: uno, por Egberto, en Tréveris, y el otro, por Matilde, nieta de Otón I, en Essen, donde fue abadesa desde el año 973 hasta su muerte en 1001. Una serie de tres cruces de altar de oro, decoradas con piedras preciosas y grandes esmaltes *cloisonnés* fueron obra del primero; pero la pieza maestra más importante fue el relicario de tres cuartos de tamaño natural de la Virgen y el Niño, que actualmente está en la catedral de Essen. Una chapa de oro, sujeta con clavos al núcleo de madera de la figura sedente, ojos esmaltados y un halo del Niño Jesús, encarzado con piedras preciosas y decorado con filigrana, enriquecen esta sorpredente imagen de culto. La figura de la Virgen, modelada con sensibilidad, con fluidas formas anchas y planas que se sobreponen cruzando su figura, guarda relación con los marfiles milaneses antes mecionados. Pero se observa un matiz de inmadurez en la figura: el detalle no está en total armonía con la escultura, quizá debido a que se amplió la más usual escala de miniatura utilizada en los trabajos de orfebrería.
En Tréveris aún se conservan tres excelentes obras de orfebrería de las encargadas por el arzobispo Egberto; todas ellas se relacionan técnicamente con las que fueron elaboradas en Essen, especialmente por el uso de esmalte de una calidad y precisión asombrosas. Aunque la primera de las cruces de altar de Essen se hizo especialmente para Matilde y para su hermano Otón, duque de Baviera, después de 973, y antes de la muerte de Otón en el 982, es seguro que el taller de Tréveris no tuvo una gran actividad hasta después de que Egberto se estableciera allí en el año 985. De hecho, una pieza, probablemente la más antigua, el soporte o base del Relicario de San Pedro (que se encuentra hoy en día en la Limburger Domschatz) tiene una inscripción que la data en el año 988. Todo el cuerpo de este relicario está cubierto en su longitud total por una capa de oro decorada con bustos en relieve (extremadamente dañados en la actualidad) de diez papas y diez arzobispos de Tréveris, mientras que la corona está enriquecida con pequeños esmaltes, en los que se ven los símbolos de los evangelistas, cuatro bustos de santos —el de San Pedro entre ellos— y los doce apóstoles.
Una segunda obra, el principal encargo que se conserva, es el Relicario de la Sandalia de San Andrés (Domschatzkammer, Tréveris). La caja grande y rectangular, que también se utilizó como altar portátil, es de unos 44 centímetros de largo, tiene un pie tridimensional, cubierto de oro por la parte de arriba y decorado con una sandalia de tiras engastada de gemas que imita la preciosa reliquia que había en el interior. A los lados y en ambos extremos se encuentran montados cuatro esmaltes muy grandes con símbolos de los evangelistas, mientras que una minuciosa ornamentación, consistente en dibujos repetitivos en oro colado que resalta contra el cristal rojo adornado con tiras de pequeñas perlas, demuestra, tanto en estilo como en técnica, una estrecha relación con los trabajos de ofebrería bizantinos. La tercera pieza es más pequeña, pero, si cabe, de una precisión más sorprendente, que refleja un dominio sin precedentes de la técnica del esmaltado y que cubre todas sus superficies: el Relicario del Clavo Santo de la Crucifixión (Domschatzkammer, Tréveris).
El mismo taller o, por lo menos, uno de los maestros de éste debió de ser el autor de las tapas de oro del libro encargado por la emperatriz regente Teófana, entre el año 983 y el año 991. En esta tapa se puede apreciar la imagen de la emperatriz junto con su hijo Otón III, así como cierto número de santos, todos ellos estrechamente relacionados con la Abadía de Echternach, cerca de Tréveris. La placa central, de marfil, con una crucifixión, se insertó en la tapa cuando se reutilizó



Estatua del relicario de la Virgen y el Niño; lámina de oro sobre madera; altura 74 cm. Domschatzkammer, Essen.



Otón II y Teófana coronados por Cristo; tabla de marfil; finales del siglo X. Musée Cluny, París.



para un nuevo manuscrito durante el reinado de Enrique III, a mediados del siglo XI. Esta estrecha colaboración entre Egberto y Teófana no habría sido posible antes de la reconciliación de ambos en 985.
Otro encargo imperial, probablemente algo anterior, la llamada «Cruz de Lotario», de Aquisgrán (Domschatzkammer), no se puede atribuir con certeza a ninguno de estos dos notables talleres, pero la forma de la cruz, engarzada con filigranas, piedras preciosas y pequeñas tiras de dibujos escalonados en esmalte azul y blanco, la relacionan con series de Essen, que puede que se inspirasen en esta cruz. En el reverso de la Cruz de Lotario, un soberbio grabado de Cristo sufriendo en la Cruz manifiesta una vez más la fuerte dependencia de los modelos bizantinos existentes en los círculos aristocráticos. La figura, en tamaño natural, del crucifijo de madera (Domschatzkammer, Colonia) que se cree fue encargo del arzobispo Gero de Colonia (ob. 976) se ha comparado a menudo con este grabado, pero en el Crucifijo de Gero la imagen tiene mucha más fuerza y es, quizá, la creación escultural más influyente del período otoniano. En esta escultura, Cristo está suspendido de la cruz con los brazos tensos, y la cabeza, austeramente modelada, se inclina sobre

el hombro derecho. El cuerpo, pendiente, se ladea primero hacia un lado y después hacia el otro, y el paño, trazado con líneas marcadas, contrasta fuertemente con la carne, suavemente modelada, casi hinchada. Las delgadas piernas dobladas no son ya capaces de soportar el gran peso del cuerpo en tensión. La dureza de esta concepción fue de una importancia considerable durante los siglos siguientes y presagia muchas de las realizaciones esculturales románicas más llenas de vigor. El creciente conocimiento de la escultura, tanto en la escala de tallas de marfil en miniatura, como en obras mayores para la dotación de las iglesias, incluyendo obras en bronce y en piedra, adquirió cada vez más importancia durante el siglo XI.
Tras el reinado de Otón II, la línea de los emperadores otonianos de la dinastía sajona concluyó, y Enrique II (1002-1024), duque de Baviera y nieto de Enrique, hermano de Otón I, fue elegido por la nobleza germana. En carácter, Enrique II fue muy distinto a sus antecesores. Estaba más a gusto en su nativa Sajonia que en Italia, gustaba de la caza, fue un político sagaz y práctico apasionado por la ley y el orden y celoso reformador de la Iglesia. fue famoso por su piedad, que con el tiempo llevaría a su canonización en 1146. Las donaciones que hizo a la Iglesia fueron pródigas, y los talleres reunidos a finales del siglo X, estimulados por los contactos con la tradición itálica y bizantina, fueron entonces y por primera vez utilizados al norte de los Alpes. Aún permanecen, entre sus donaciones, los altares de oro de Aquisgrán y Basilea (actualmente en el Musée Cluny, París), el gran púlpito de Aquisgrán, el relicario de la Santa Cruz de Bamberg (Reiche Kapelle, Munich), que fue su fundación preferida, y en donde se encuentran cuatro capas con escenas bordadas con hilo de oro e incrustraciones en fondo púrpura.
En los trabajos de orfebrería, como el altar de oro de Basilea, y el púlpito de Aquisgrán, el mismo tamaño no tiene precedentes. Las cinco grandiosas figuras de Basilea, situadas bajo unos arcos y de la misma altura total que el altar, son esculturas en altorrelieve, en la que se aprecia un porte estatutario que no es frecuente, hasta finales del siglo XI, en obras importantes en piedra; el grandioso púlpito parece ser la ampliación de una tapa de libro al asombroso tamaño de un metro de altura. Así como en las tapas de los libros se encargarzan piedras presiosas, el púlpito cuenta con unos adornos en forma de cuenco hechos con ágatas semipreciosas montadas en él.
Sin embargo, la contribución más sobresaliente a esta nueva conciencia de la escala monumental y del potencial escultural en la dotación de las iglesias fue hecha por el taller que creó San Bernardo, obispo de Hildesheim (993-1022). A principios de su episcopado, se hicieron en el taller algunas excelentes obras, en pequeña escala de plata fundida, entre ellas un par de candelabros, un báculo hecho para el abad Erkanbald de Fulda, que fue consagrado en el año 996, y un pequeño crucifijo y relicario de gran calidad artística, que fue elaborado para contener las reliquias de San Dionisio y que fue adquirido pos San Bernardo en París en el año 1006 (todo ello se conserva en la Hildesheimer Domschatz).
Después de estos primeros experimentos en piezas fundidas a la cera perdida, San Bernardo encargó dos obras mayores: una columna hueca de bronce fundido, de casi 4 metros de altura, que en tiempos fue el soporte de un crucifijo, y un par de puertas de bronce de casi 5 metros de altura para su fundación de la Abadía de San Miguel, en el año 1015. Con estas obras, los escultores dieron sus primeros pasos hacia un nuevo arte monumental, sin el cual apenas habrían sido posibles los logros alcanzados en la escultura arquitectónica a finales del siglo XI y principios del XII.

**Para mayor información:**

J. Beckvith: *Early Medieval Art*, Londres (1964). K. J. Conant: *Carolingian and Romanesque Architecture: 800-1200*, Harmondsworth (1978).
C. R. Dodwell: *Painting in Europe: 800-1200*, Harmondsworth (1971).
C. R. Dodwell y D. H. Turner: *Reinchenau Reconsidered*, Londres (1965).
H. Jantzen: *Ottonische Kunst*, Munich (1946). E. Kitzinger: *Early Medieval Art in the British Museum*, Londres (1969). P. Lasko: *Ars Sacra: 800-1200*, Harmondsworth (1973).

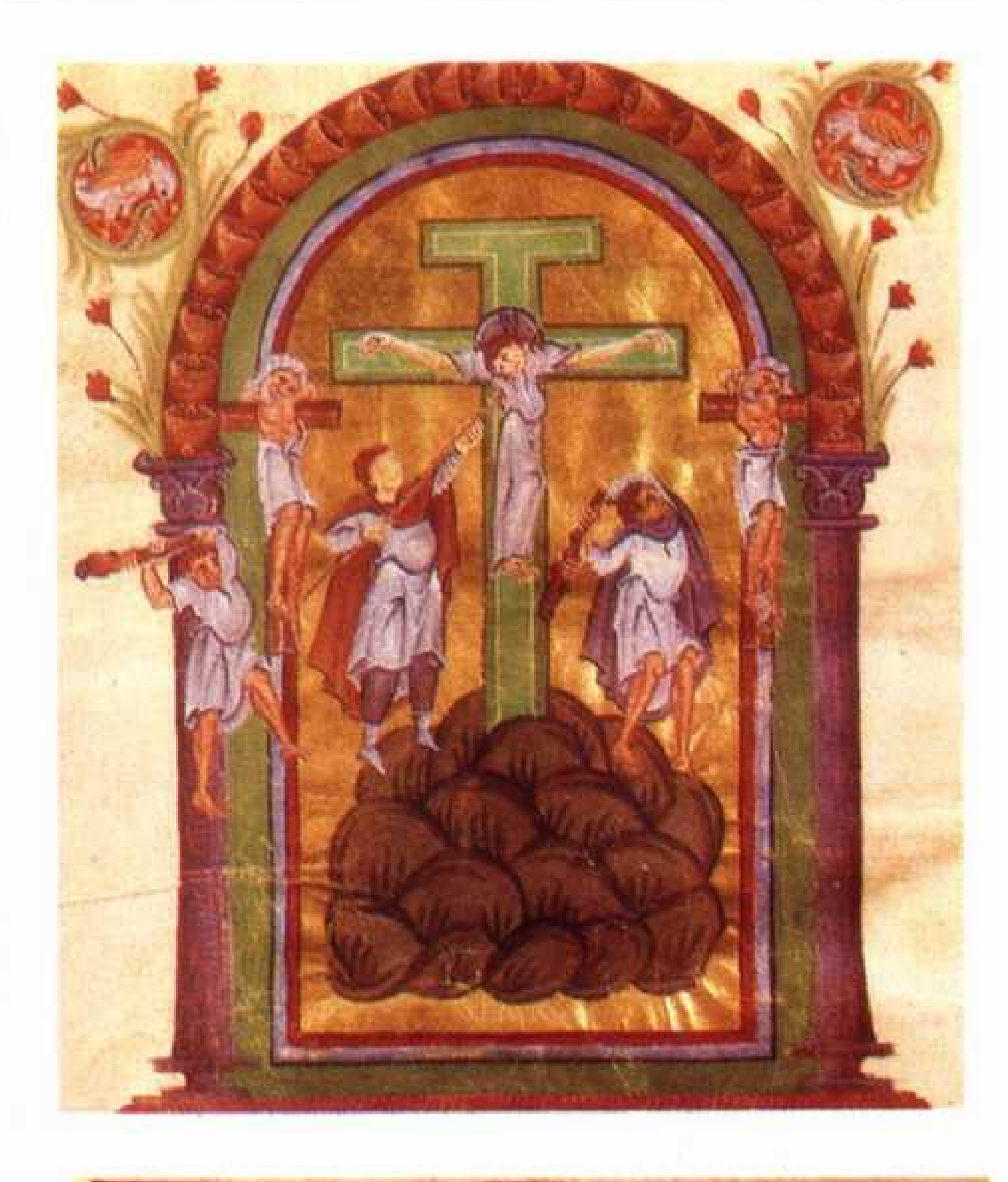
# *EL CODICE DE EGBERTO*

El Códice de Egberto, en la Stadtbibliothek de Tréveris, es un leccionario de los evangelios, un libro para el culto con extractos del Nuevo Testamento ordenados de acuerdo con el año litúrgico, y fue escrito y esplendorosamente ilustrado hacia el año 980 para Egberto, arzobispo de Tréveris desde 977 hasta su muerte, en 993.
En el folio inicial se encuentran las páginas de dedicatoria.
A la derecha, el arzobispo se halla entronizado, y el manuscrito le es entregado por dos pequeñas imágenes de monjes, llamados en la inscripción Keraldo y Heriberto «Augienses», probablemente el amanuense y el iluminador. En la página de enfrente hay un verso de dedicatoria. Hay mucha polémica en torno a este libro.
Lo que, sin embargo, resulta cierto es que no sólo se encuentra entre los mejores manuscritos ilustrados que subsisten del alto Medievo, sino que también el mismo Códice de Egberto y el antiguo modelo en que éste se basa tuvieron una enorme influencia en una serie de manuscritos elaborados para la corte en tiempos de los emperadores Otón III (996-1002), Enrique II (1002-1024) y quizás incluso Otón II (973-983).
El primer libro relacionado es el Evangeliario del Tesoro de Aquisgrán (Domschatzkammer, Aquisgrán) que pudiera haber sido elaborado ya en c. 980 para Otón II o, posiblemente, para Otón III a finales del siglo X. Si se comparan las crucifixiones de ambos códices —la forma poco usual en que son crucificados los dos ladrones y los soldados que se juegan a los dados la túnica de Cristo en el Códice de Egberto, que reflejan las cuatro pequeñas figuras que aparecen en el Evangeliario de Aquisgrán—, se ve que han sido tomadas de un modelo similar. Lo mismo se puede decir de las escenas de la Crucifixión que aparecen en el Evangeliario de Otón III (c. 1000) y en el Leccionario de Enrique II, que puede datarse entre los 1002 y 1014 (ambos en la Stadtbibliothek, Munich), donde se pueden observar similitudes en cada caso. Tómese, por ejemplo, la figura de Estéfaton con una lanza, a la derecha de la cruz: parece ser la misma figura del Evangeliario de Aquisgrán, mientras que las dos imágenes de los soldados jugando a los dados parecen reflejar un conocimiento del Códice de Egberto más que del libro de Aquisgrán. También el fino borde del Evangeliario de Otón III resulta una copia exacta de los bordes del Códice de Egberto. No hay duda de que los iluminadores de los dos últimos libros conocían tanto el primero como el prototipo original usado para el Códice de Egberto.

Otón II recibiendo el tributo de las cuatro provincias del Imperio. Hoja del Códice de Egberto por la que el Maestro de Gregorio fue así llamado; c. 983.




El verso de dedicatoria del Códice de Egberto, folio 2r; c. 980. Staatsbibliothek, Tréveris.

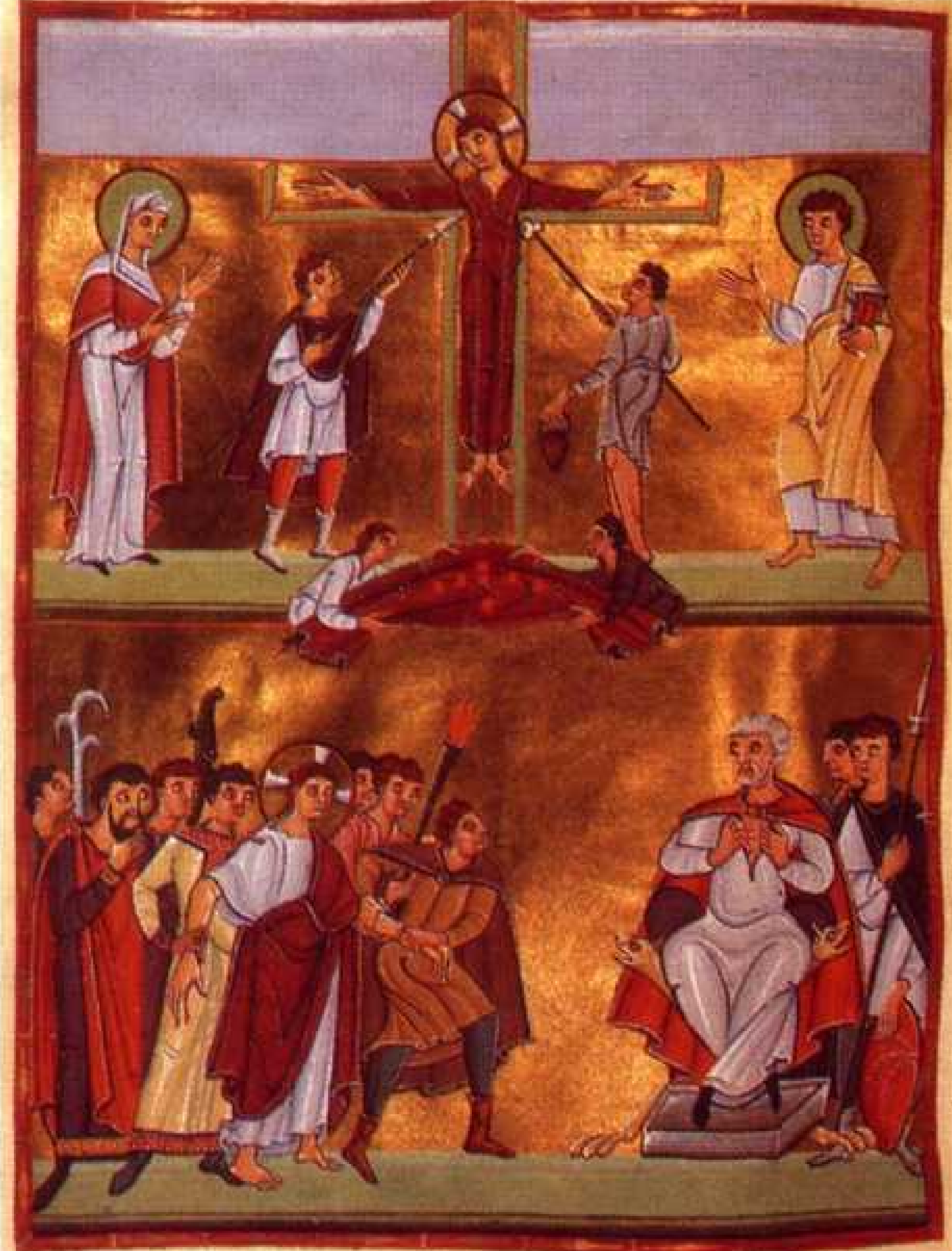


La Crucifixión en el Evangeliario del Tesoro de Aquisgrán; c. 980 ó c. 1000. Domschatzkammer, Aquisgrán.





La Anunciación: una iluminación del Códice de Egberto realizada por el Maestro de Gregorio.



La Crucifixión en el Leccionario de Enrique II; 1002-1014. Munich.

La Crucifixión en el Códice de Egberto; año 980. Staatsbibliothek, Tréveris.

Las iluminaciones más antiguas del Códice de Egberto, como la de la Anunciación en el folio 9V, han sido atribuidas a un artista llamado «Maestro de Gregorio» por una magnífica hoja que estuvo en un manuscrito que contenía las cartas de San Gregorio, y datado en 983 (ahora en el Musée Condé, Chantilly). Esta iluminación nos muestra a Otón II sentado en su trono, con el mismo borde y sobre el mismo fondo suavemente pintado con una figura delicadamente modelada, que pertenece claramente al último período de la antigüedad.

# *LA COLUMNA DE SAN BERNARDO*

La fundición de bronce en gran escala fue la obra mayor del patronazgo de arte del obispo Bernardo de Hildesheim. Fue elegido en el año 993 después de haber pasado seis años en la corte imperial germana, en donde fue tutor del hijo de la emperatriz Teófana, que más tarde sería el emperador Otón III. La mayoría de estos años los pasó en Italia, y la evidente inspiración para la columna de Bernardo fue la columna triunfal erigida por Trajano en Roma en el año 113, columna que fue la más famosa de todas y que Bernardo conoció con seguridad.

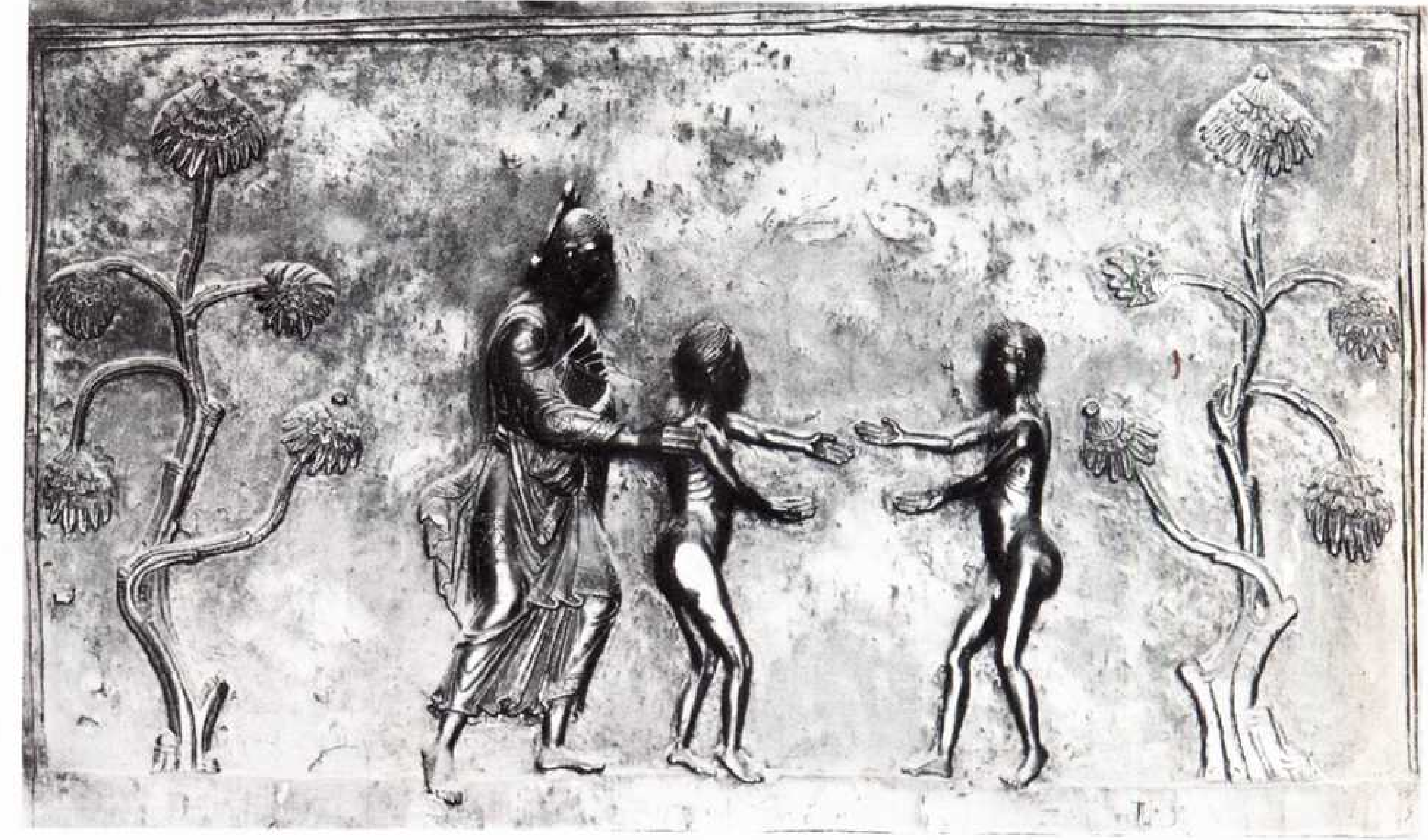
Así como la columna de Trajano nos relata la historia de las guerras de la Dacia, ascendiendo en espiral y acabando con el clímax de la muerte de Decébalo bajo las murallas de su capital, Bernardo despliega la historia del ministerio de Cristo desde el Bautismo en el río Jordán, plasmada en la parte inferior, hasta la entrada en Jerusalén, en la parte superior. La historia alcanzaba su clímax en el crucifijo montado en la columna, que fue destruido en 1544. La columna, de una sola pieza hueca, fundida mediante el método de cera perdida, es de casi 4 metros de altura, está colocada junto a dos puertas de bronce de 4,5 metros, decoradas con 16 escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Es uno de los mayores logros técnicos de la Alta Edad Media. Una inscripción en las puertas nos cuenta que el obispo Bernardo las había fundido para su propia fundación, la iglesia de San Miguel de Hildesheim, en 1015, y que el obispo Godehardo de Hildesheim las hizo instalar en la catedral después de morir Bernardo en 1022.

La columna, sin lugar a dudas, fue también construida para la iglesia de San Miguel, en el mismo taller y en la misma época. La mayoría de los eruditos la han considerado un trabajo más maduro, técnicamente más difícil de fundir, y de fecha posterior, que las puertas; incluso ha habido quien ha sugerido que fue construida después de la muerte de Bernardo, hacia mediados del siglo XI. En contra de esto, la columna es, en conjunto, un trabajo peor acabado que aquéllas, tanto en el modelado original como en el cincelado realizado después de la fundición, y está mucho más relacionada en su iconografía y estilo con las anteriores tradiciones carolingias de la escuela de Metz.

No es sorprendente que los especialistas hayan querido ver un trabajo más maduro y, por lo tanto, posterior en la columna. El tan firme tratamiento del relieve, la superficie, enérgica y sin medias tintas, junto con el sentido de masa y peso alcanzado en las composiciones con figuras, son cualidades que sentaron bases de muchos hallazgos que serían



San Juan, detalle de la Columna de Bernardo.



El encuentro de Adán y Eva; friso de las puertas de bronce del obispo Bernardo. Catedral de Hildesheim.



Cristo curando al ciego, escena de la Columna de Bernardo. Catedral de Hildesheim.

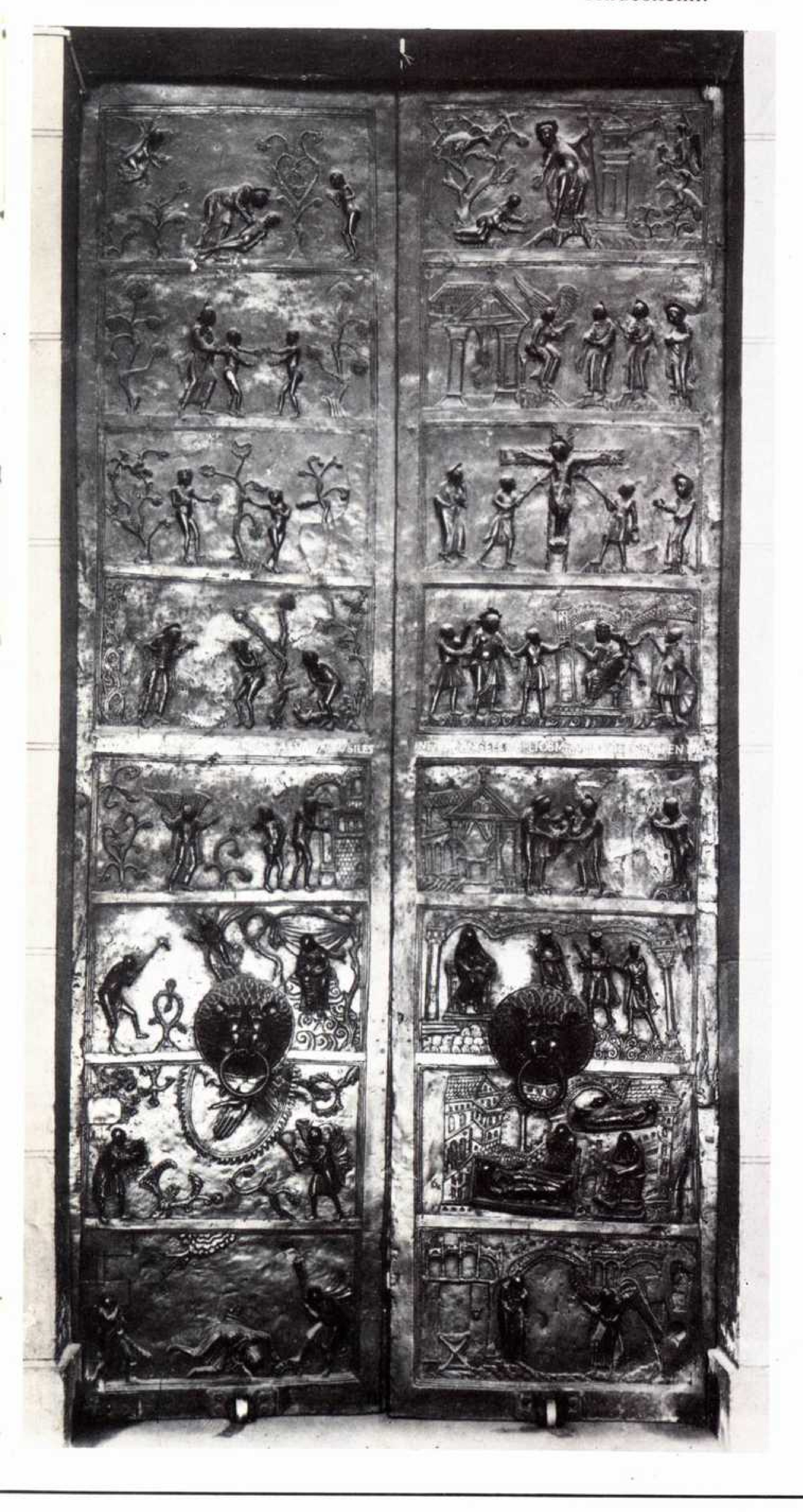


Cristo curando al ciego, escena de un marfil de la Escuela de Metz; c. 870. Universitätsbibliothek, Würzburg.

explotados solamente en el período románico, y quizás, especialmente, en la talla arquitectónica de piedra, más que en las refinadas artes de la metalurgia y tallado del marfil.
Es probable que la Columna de Bernardo fuera un trabajo anterior, proyectado a principios del siglo XI, y que el taller, contando con un maestro más creativo y de más talento, desarrollara el estilo, más original y avanzado de las puertas, una vez realizada la columna.

Columna de Bernardo: el capitel fue vaciado en 1871, pero a imitación del original.

Las puertas de la iglesia de San Miguel; Hildesheim.



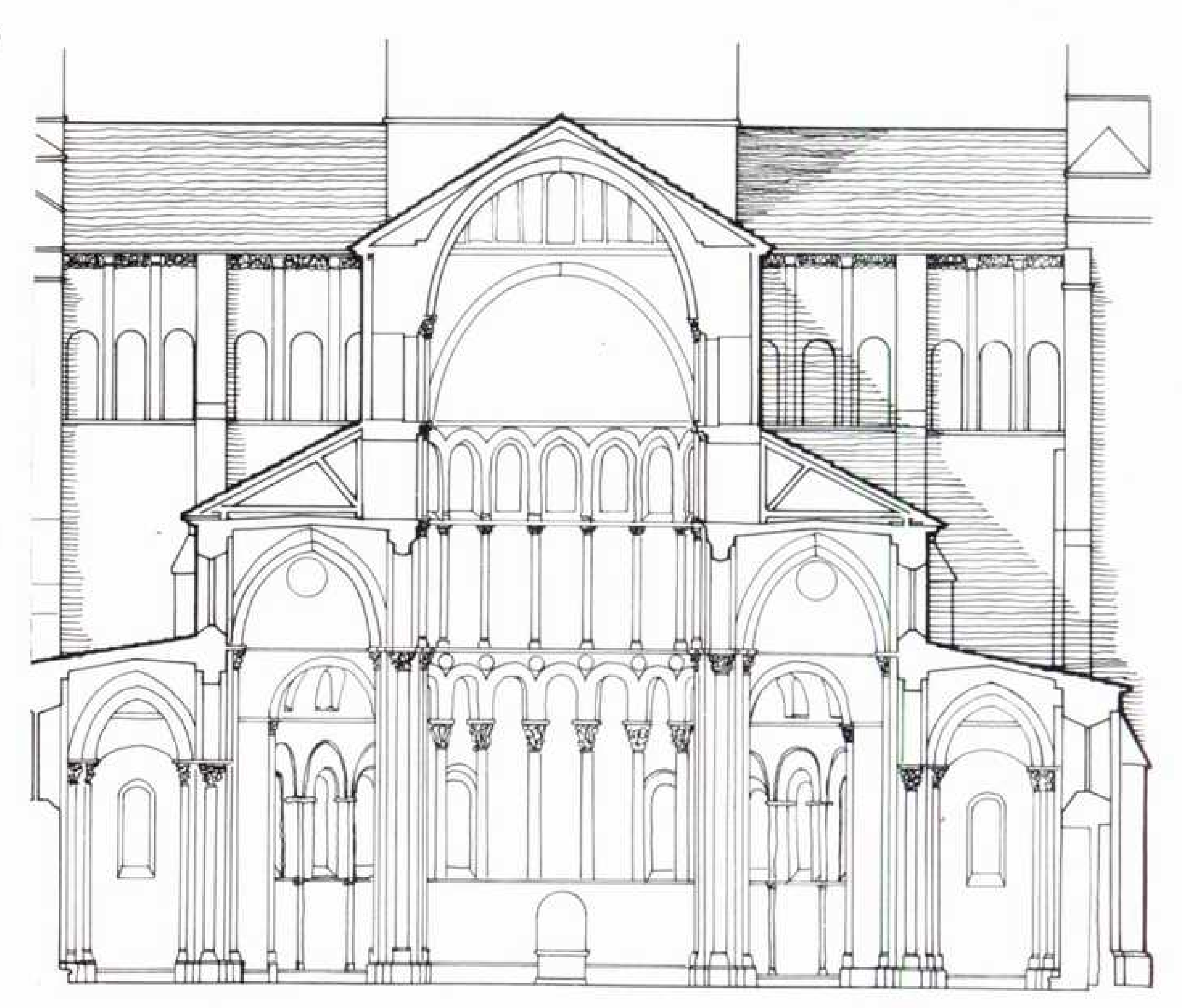
# XXXI

# ARTE ROMÁNICO



La Asunción; vitral de la catedral de Le Mans; c. 1145.

EL arte románico surgió durante el siglo XI, dando paso al protogótico o gótico. Ningún país en particular, ni tampoco ninguna región específica, «inventó» el arte románico. El proceso de su creación fue paulatino y ocurrió de forma casi simultánea en Italia, Francia, Alemania y España. La existencia de una mayor estabilidad política, el desarrollo y crecimiento económico y la reforma de las instituciones religiosas fueron creando condiciones más favorables para la renovación de la actividad artística en el período precedente, cuando la vida civilizada europea estuvo amenazada de extinción. Este renacimiento echó raíz primero en Alemania (*véase* Arte Otoniano), que extendía su dominio sobre grandes zonas de Italia. La decadencia de la Iglesia Católica se vio detenida por el renacer de la vida y la disciplina monásticas, encabezado por los monjes de la Abadía de Cluny, en la Borgoña, quienes estuvieron al frente de una amplia red de monasterios dependientes, en toda Europa occidental, y también por la actividad reformadora del Papado. Al principio, los intereses del Sacro Imperio Romano-Germánico y los del Papado eran complementarios y sus relaciones mutuas armoniosas. Pero antes de mucho tiempo, los emperadores y los gobernantes seculares de otros países europeos no se avinieron a aceptar la lealtad divina de su clero dividido, controlado desde Roma, y surgieron amargos conflictos que habrían de debilitar el Imperio. El triunfante Papado fue extendiendo su influencia por los países escandinavos, recién convertidos, así como sobre Polonia y Hungría. Allí donde Roma establecía su influencia, y dondequiera que se fundaban órdenes monásticas, el arte románico hacía su aparición. La Cristiandad occidental,



Seción transversal de la Abadía de Cluny, mirando hacia el ábside y el deambulatorio, tal como era a mediados del siglo XII.

Los principales centros de arte románico.

dirigida por papas enérgicos, florecientes monasterios y gobernantes piadosos, entró en un período de expansión. Las Cruzadas y la reconquista de Tierra Santa y de Sicilia, así como la parcial reconquista de España de manos de los moros, comenzaron en el siglo XI y abrieron nuevos territorios en los que el arte románico pudo florecer. El hecho de que Alemania despuntara como una potencia política de primer orden se vió seguido por el renacer de un fuerte poder centralizador en Francia, aun cuando, durante la mayor parte del siglo XII, Francia estuvo todavía dividida en unidades políticas semiindependientes. El reino normando en Inglaterra, tras la victoria obtenida en 1066 por Guillermo el Conquistador en Hastings, puso a las Islas Británicas en estrecho contacto con el resto de Europa, e introdujo en ellas el arte románico, principalmente a través de Normadía, aun cuando no de manera exclusiva.

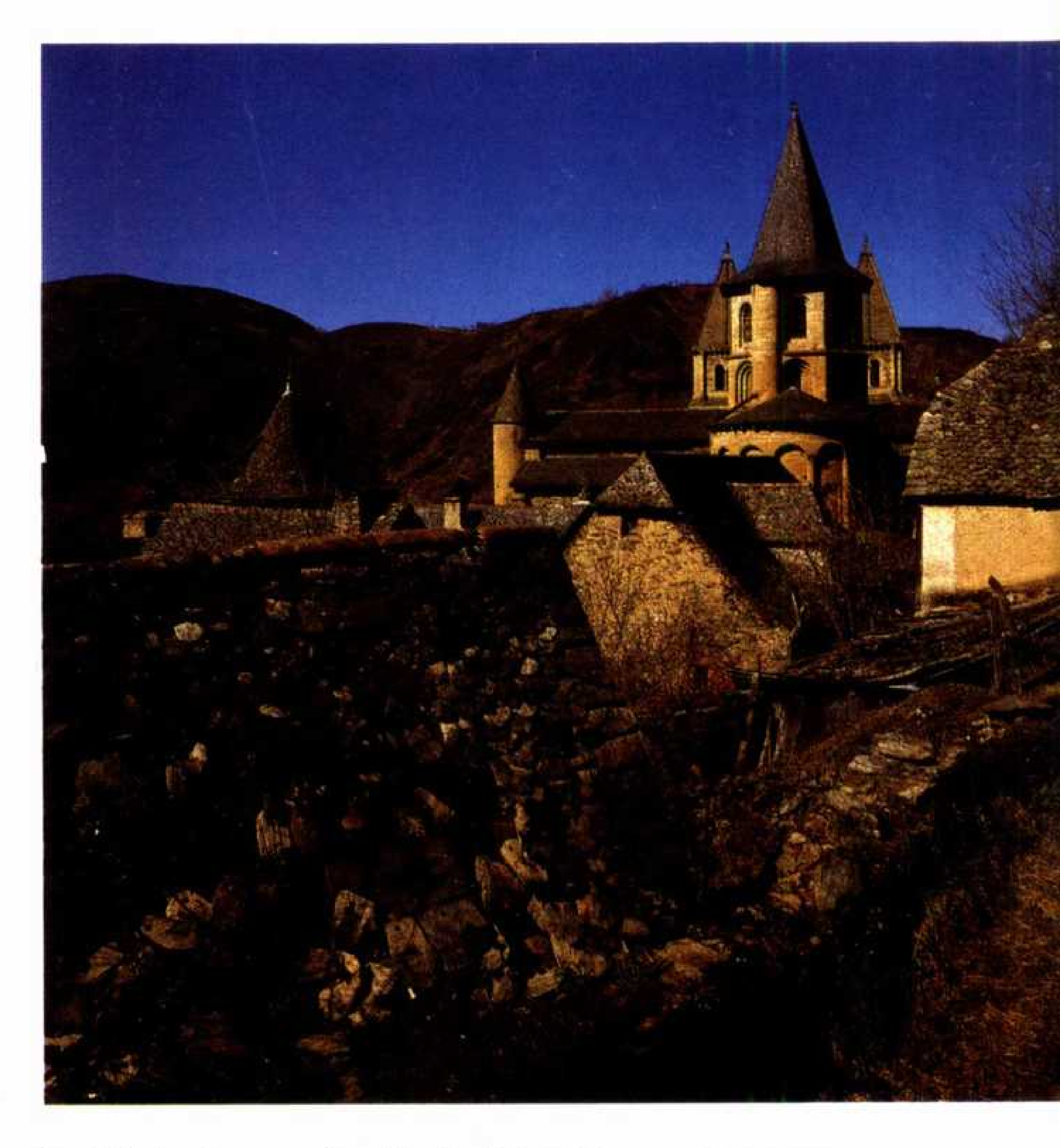
Se suele repetir con frecuencia que el arte románico fue predominantemente monástico, pero esto es sólo una verdad a medias. El renacimiento de la vida civilizada en los países de la Europa occidental se debió principalmente a las comunidades monásticas que fueron surgiendo tras un período de corrupción y decadencia. En la primera etapa de este proceso, Cluny y sus dependencias desempeñaron un papel decisivo. La orden benedictina fue la comunidad más numerosa, y su influencia fue poderosa. Por aquellas fechas nacieron muchas comunidades religiosas nuevas, como, por ejemplo, los cartujos, lo premonstratenses y los cistercienses. Estos últimos vinieron a asumir un papel preponderante durante el tiempo en que duró la dirección de su abad San Bernardo (ob. 1153) y ejercieron una profunda influencia en el arte del siglo XII, así como en el nacimiento de la arquitectura gótica.

Las órdenes monásticas no sólo fueron los centros de un renacimiento religioso, sino también de un renacimiento del saber, de las letras y de las artes. Pero, en el siglo XII, su dirección en la esfera de la vida intelectual había pasado a las escuelas y las universidades, y el florecimiento de la vida intelectual que siguió a continuación ha sido denominado, con entera propiedad, Renacimiento del siglo XII.

El arte románico fue una parte integrante de este resurgir, pero nuestro conocimiento del arte de este período es muy imperfecto. Descansa en la superviviencia accidental de edificios y obras de arte, que son sólo una pequeña parte de los que hubo en un tiempo. Esto resulta particularmente cierto en el caso de Inglaterra, en donde la destrucción deliberada de buena parte de las iglesias monacales, así como de una ingente cantidad de arte sacro figurativo durante la Reforma, fue seguida por las posteriores destrucciones de los puritanos.

El término «Arte románico», en francés, «l'art roman», en italiano, «arte romanico», en alemán, «romanische Kunst», y en inglés, «Romanesque art» es, en realidad, una invención relativamente moderna, dirigida a indicar un estilo derivado del arte romano, pero distinto de él. El término inglés de «Norman» (normando), utilizado con frecuencia como sinónimo de románico, debe ser evitado, puesto que no todo el arte románico en Inglaterra tuvo inspiración normanda, ni se debió a un patronazgo normando. Los orígenes romanos del arte románico son innegables, pero también hubo otros, como, por ejemplo, el paleocristiano, el bizantino, el carolingio, el otoniano e incluso el islámico. Más aún: cada país o región mezcló el arte románico con el arte local de épocas anteriores, tanto si éstas fueron cristianas como si fueron paganas, como, por ejemplo, en Noruega, en donde el estilo románico absorbió muchos elementos propios del arte vikingo. Debido a esta diversidad de fuentes, el arte románico difiere en gran medida de un país a otros, e incluso de una región determinada a otra distinta.

No obstante, hay ciertas tendencias comunes en todo el arte románico, que justifican plenamente el uso del término «estilo románico».



La iglesia de peregrinación de Sainte Foy, en Conques; mediados del siglo XII.

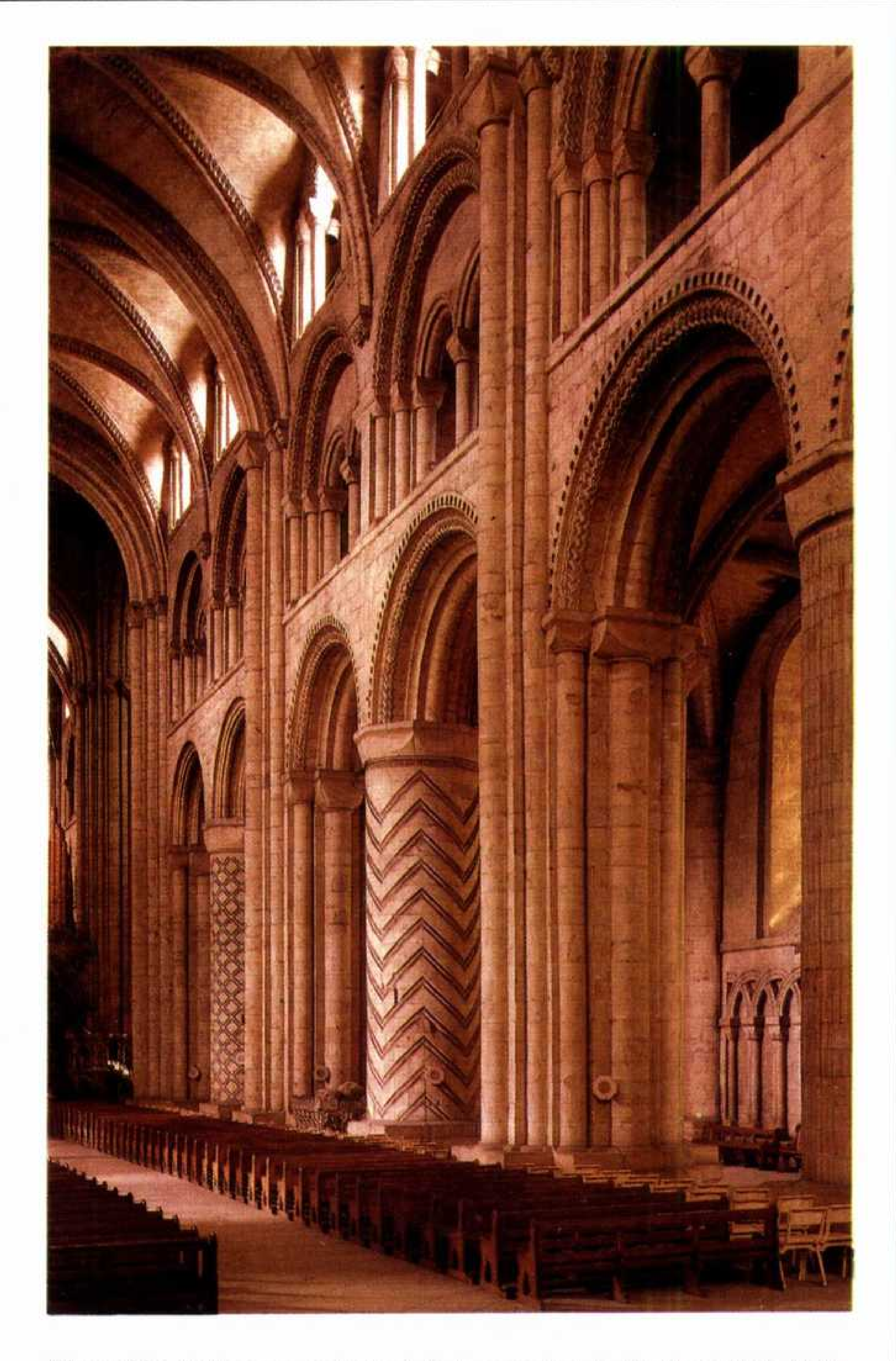
**Arquitectura.**—El primer resultado de unas condiciones más serenas y asentadas en Europa Occidental durante el siglo XI, fue un gran perfeccionamiento de las técnicas de construcción, así como en el trazado de las iglesias, que tenía que tener en cuenta la liturgia, más rica y completa que se iba desarrollando, en particular dentro de la orden cluniacense. Durante el siglo X, la piedra empleada para la construcción fue en gran parte cascote en bruto. En el siglo XI, la piedra de sillería, cuidadosamente labrada, vino a ser casi la norma general en la construcción. En algunas regiones se prefería el ladrillo, como, por ejemplo, en Sahagún, España, centro desde el cual se extendió ampliamente la moda de la construcción en ladrillo, que con el tiempo llegó, por el sur, hasta Toledo. Esta técnica fue popularizada por los constructores árabes asentados entre las poblaciones cristianas del norte de España.

Una de las mayores preocupaciones de los canteros y albañiles del período románico fue reducir el riesgo de incendio. Las crónicas medievales están repletas de narraciones de incendios que destruyen o dañan iglesias. Estas iglesias estaban iluminadas por candiles, había una considerable cantidad de mobiliario y otros objetos de madera. Se empleaban tejidos para cortinajes y colgaduras, y los techos solían ser de vigas, por lo que el riesgo de incendio era siempre muy elevado. La necesidad de

reemplazar los techos de madera por bóvedas de piedra recibió, pues, la primacía. Se llevaron a cabo, en distintas regiones, experimentos que fueron especialmente activos y provechosos en los países mediterráneos, donde los edificios romanos ofrecían inspiración y modelo. El abovedado de espacios estrechos no presentaba mayor dificultad; por lo tanto, ábsides y naves laterales fueron los primeros en quedar abovedados. Pero, poco a poco, se llegó también a dominar el abovedado de las naves principales. También comenzó entonces a utilizarse la cúpula.

Los primeros experimentos en abovedado se llevaron a cabo en un grupo de iglesias a las que se ha aplicado el nombre de «románico primitivo». Las iglesias más antiguas fueron construidas en Lombardía, ya a finales del siglo IX, pero el mayor número de edificaciones que pertenecen a este grupo data de la primera mitad del siglo XI. El estilo de estos edificios característicos se extendió desde Lombardía, a lo largo de la costa mediterránea, hasta alcanzar, en el Oeste, Cataluña, y a través de Italia septentrional hasta Dalmacia, y, por el Norte, hasta Suiza, y, a lo largo de los ríos Ródano y Rin, hasta llegar a los Países Bajos. Además de las características decorativas externas, que consisten en pilastras e hileras de ménsulas, en forma de pequeñas arcadas bajo los aleros (los llamados «arcos lombardos»), estas iglesias son sobre todo notables por sus bóvedas, que, o bien pertenecen al tipo de cañón sencillo, de medio punto o de cañón seguido (en forma de túnel), o bien son de bóveda de arista, forma bien conocida por los romanos, que viene a ser el resultado de la intersección de dos bóvedas en ángulo recto. La bóveda de cañón tenía sección apuntada en algunas regiones (como, por ejemplo, en Borgoña y en Provenza), de modo que la presión que ejercía su peso no hiciera que las paredes que la sustentaban recibieran un empuje hacia afuera. La bóveda de arista tenía la ventaja de dirigir el esfuerzo hacia las cuatro esquinas, donde se podía sustentar adecuadamente en pesados pilares. Un gran paso adelante fue la invención de la bóveda de nervadura, versión mejorada de la bóveda de arista, con dos arcos situados en las intersecciones de las paredes. Merced a este método, la mampostería entre estos arcos, que ya no venían a ejercer ninguna función estructural, se reducía en peso, de suerte que se podían cubrir con bóvedas espacios mucho más extensos. Las bóvedas de nervadura habrían de revolucionar la arquitectura medieval y conducir al desarrollo del estilo gótico.

Las grandes iglesias románicas siguieron en su trazado las formas tradicionales de la basílica, con sus naves centrales, sus naves laterales, sus transeptos, sus coros y sus trascoros absidales. Pero diferían de las basílicas paleocristianas en muchos aspectos, particularmente en el tratamiento dado a sus dos extremos, es decir, los coros y las fachadas. La compleja liturgia que se había venido desarrollando a lo largo de los años, sobre todo durante el renacimiento monástico del siglo XI, requería grandes coros y numerosas capillas. Junto a este desarrollo, se produjo un crecimiento del culto de las reliquias, expuestas en sagrarios construidos con materiales preciosos y colocados en el coro, y no, como en épocas pasadas, en una oscura cripta subterránea. La reacción de los arquitectos ante los problemas espaciales causados por estos cambios en la práctica religiosa fue diseñar dos tipos fundamentales de coros. Ambos eran lo suficientemente espaciosos para permitir que un gran número de monjes, o de miembros del clero secular, participara en los oficios y las ceremonias religiosas, así como que grandes multitudes de fieles tuvieran acceso a los santuarios y tomaran parte en las procesiones y otros ritos. Uno de estos tipos tenía ábsides escalonados en el coro y los transeptos, y el otro tipo poseía un deambulatorio, esto es, una galería que rodeaba el ábside (la girola), de la que nacían las capillas en forma radial. Amplias criptas se construían a menudo debajo de estos coros, como lugares de enterramiento y como espacio adicional para la celebración de oficios.



Elevación de la nave principal de la catedral de Durham; 1093-1130.

Las fachadas románicas difieren de las primitivas iglesias cristianas tanto como los coros, y en este caso, la influencia de las edificaciones carolingias y otonianas fue decisiva. La obra occidental (*Westerwerk*), que contaba, por regla general, con dos torres gemelas, fue adoptada por muchas iglesias importantes, particularmente en Alemania, Francia e Inglaterra. Esta tradición continuó vigente durante el período gótico. Sin embargo, en Italia, las torres eran con frecuencia estructuras separadas y las fachadas eran por lo general «seccionales»: consistían en una pared que repetía la forma del interior. En otros casos, como en la iglesia de San Miguel de Pavía, las fachadas se prolongaban, extendiéndose por encima del techo, como si quisieran producir la sensación de que el edificio que había detrás era más grande de lo que en realidad era. Estas fachadas-pantalla se hicieron particularmente populares en Francia occidental y en Inglaterra. En este último reino, la tradición continuó hasta bastante avanzado el período gótico, produciendo fachadas-pantalla gigantescas, como, por ejemplo, la de Wells.

Cualquiera que fuera el tipo de fachada utilizado por los constructores románicos, siempre estaba dividida en pequeñas unidades o sectores, mediante nervaduras, contrafuertes y otros procedimientos. Algunas características quedaban realzadas gracias a molduras y esculturas. En particular los portales estaban ricamente adornados. Esta división en unidades se aplicaba también a los interiores. Todo consta de unidades. La nave y el transepto, así como las naves laterales, el coro, todos ellos se componían de bien definidos vanos, cada uno separado del vecino mediante pilares o columnas, con fustes aplicados a los muros o con columnillas. Esta división llegaba hasta las bóvedas mediante arcos transversales, que, a la vez que reforzaban las primeras, ofrecían la división habitual. Incluso en aquellos casos en los que las bóvedas de cañón no tenían arcos transversales, la división por vanos se conseguía mediante una decoración pictórica. Dentro de cada espacio, la alzada también se subdividía en arco principal, tribuna y triforio. Por lo tanto, todo el edificio consistía en una suma de todas sus partes rítmicas, cuyas proporciones están determinadas por relaciones matemáticas sencillas. La experiencia y el estudio de las antiguas estructuras, especialmente las romanas, fue fundamental en la creación de esta clase de arquitectura, y los constructores transmitieron su arte de generación en generación, y cada una de ellas intentó mejorar las obras anteriores. A pesar de sus características comunes, los edificios románicos varían mucho según el país o la región a que pertenezcan, aun cuando algunos tipos de iglesias estrechamente emparentados se encuentran muy apartados. Las llamadas iglesias de peregrinación pertenecen a este último grupo, y entre ellas las más conocidas son la de Sainte Foy, en Conques, la de Saint Sernin, en Toulouse, y la catedral de Santiago de Compostela.

Románico alemán: la fachada de poniente de la iglesia abacial de María Laach, 1093-1230.



Las peregrinaciones, que comenzaron durante el primitivo período cristiano por el deseo de las personas piadosas de visitar y rezar en lugares relacionados con la vida de Jesucristo, los apóstoles y otros santos, fueron evolucionando durante el período románico, hasta convertirse en un movimiento bien organizado de masas compuestas por miles de peregrinos, que cruzaban toda Europa y el Oriente Próximo en todas direcciones, y se detenían en numerosos santuarios famosos para rezar. Los lugares más célebres de peregrinación fueron, como es natural, los que se encontraban en Tierra Santa y en Roma, pero, durante el siglo XI, el santuario de Santiago el Mayor, emplazado en Santiago de Compostela, en la región noroccidental de España, adquirió una fama casi igual. Santiago era el Santo Patrono de la Reconquista española, la guerra santa llevada a cabo para liberar a España del dominio árabe, y las peregrinaciones a su famosa tumba estuvieron, por lo menos en parte, inspiradas por el piadoso celo de verse asociado con esta lucha. A lo largo de las rutas que conducían hasta Santiago, los trovadores promovían este espíritu con el recitado de sus poemas épicos, de los cuales la *Canción de Rolando* estaba inspirada en la guerra emprendida por el emperador Carlomagno contra los moros. Siguiendo estas rutas —el Camino de Santiago—, se erigieron hospederías especiales, se mejoraron las vías, se repararon los puentes, pero, sobre todo, fueron surgiendo iglesias capaces de albergar a grandes números de peregrinos a lo largo de los caminos principales utilizados por éstos.

Las iglesias objeto de peregrinaciones son todas del tipo con deambulatorio y espacio suficiente para poder circular. Todas ellas emplearon profusamente la escultura. Uno de los principales hitos de la arquitectura románica fue la reconstrucción de la Abadía de Cluny, que comenzó en el año 1088. Hasta la reconstrucción de la Basílica de San Pedro de Roma en el siglo XVI, ésta fue la mayor iglesia de la Cristiandad. Para que pudiera ofrecer espacio suficiente a los monjes residentes y a los visitantes, y a las vastas congregaciones atraídas hasta Cluny por su fama, la iglesia fue construida con dos transeptos, cada uno de ellos con sus respectivas capillas absidales y cada uno con una torre sobre el crucero. Además, había otra torre sobre cada uno de los brazos del transepto occidental. Delante de la fachada había un nártex flanqueado por dos torres gemelas.

Esta impresionante edificación debió de ser un espectáculo inolvidable, pero todo cuanto resta hoy es el brazo del transepto sudoccidental; el resto fue destruido durante la Revolución Francesa.

Algunas de las características de Cluny —la bóveda de cañón apuntada, las pilastras y los arcos apuntados de las arcadas— fueron imitadas por doquier. El trazado con doble transepto sólo encontró un imitador, la iglesia prioral cluniacense de Lewes, en Inglaterra. Pero, en conjunto, Cluny era demasiado amplio para inspirar imitaciones muy exactas. La mayor parte de las iglesias cluniacenses siguieron en su trazado el ejemplo de otras de sus propias regiones, en vez de seguir el importante modelo de la iglesia matriz de Borgoña.

Las escuelas regionales de arquitectura románica se diferencian más en los países que carecieron de un fuerte poder político central, como Francia e Italia. En Inglaterra, el fuerte régimen monárquico, impuesto por la conquista militar, utilizó los monasterios, ocupados por monjes



La catedral de Pisa, comenzada en 1063, ampliada en 1150-1160. La torre inclinada se inició en 1174 y se terminó en 1372.

normandos, como uno de los medios para mantener al país bajo control. Los monjes normandos importaron a Inglaterra la arquitectura románica de la clase más avanzada, ya que, en el siglo XI, Normandía fue testigo de un desarrollo en el campo de la arquitectura que figuró entre los más progresistas de Europa. Las iglesias abaciales de Bernay y de Jumièges son los ejemplos más antiguos que subsisten de aquellas grandes y macizas edificaciones. Las dos abadías de Caen —una de monjes, la de St. Etienne, y la otra para las monjas, La Trinité— fueron fundadas por Guillermo el Conquistador y su esposa. Estas, y todo un rosario de otras grandes iglesias, sentaron la pauta para el futuro desarrollo de la arquitectura anglo-normanda en Inglaterra. Con los grandes recursos económicos disponibles en su nuevo país, los normandos construyeron a una escala mucho mayor que en su propio ducado. Por ejemplo, la catedral de Norwich tiene no menos de catorce vanos interiores. Como ocurría en Normandía, las iglesias anglo-normandas eran del tipo de tres ábsides o un deambulatorio, y en alzada, solían ser de tres pisos: la arcada principal, las tribunas y el triforio con un pasadizo practicado a través de la pared para poder circular por él al nivel de los ventanales, dispositivo arquitectónico muy útil para reducir el peso de la pared y para la conservación y mantenimiento del edificio. Jumièges, St. Etienne y La Trinité de Caen, así como muchas otras iglesias normandas, son notables por sus fachadas de dos torres, trazado arquitectónico que se siguió empleando con frecuencia en Inglaterra, aun cuando, en las iglesias del último período románico, las fachadas apantalladas se hicieron populares.

El edificio más famoso de todos los anglo-normandos es la catedral de Durham (1093-c. 1130), que, en muchas de sus características, seguía el trazado de anteriores modelos normandos (como Jumièges, por ejemplo, tenía un sistema alterno de apoyos con pilastras cilíndricas y compuestas), pero introdujo la bóveda de nervaduras, que no había sido utilizada nunca en tales dimensiones. Este tipo de abovedado se experimentó más en Normandía, y de allí pasó a la Île-de-France (el feudo real en torno a París), en donde echó los cimientos de la arquitectura gótica.

Con la excepción de un grupo de edificios del oeste de Inglaterra (Gloucester, Tewkesbury, Pershore), caracterizados por las altas y recias columnas, y alzadas de cuatro pisos, que pueden considerarse como una escuela arquitectónica local, las iglesias románicas inglesas no forman tipos regionales como en Francia o en Italia. La escuela regional más diferenciada del románico francés, aparte de Normandía, es el grupo de iglesias cúpula de Aquitania, probablemente resultado de influencias recibidas de Chipre. Las iglesias italianas varían mucho en su tipo. La escuela lombarda evolucionó a partir del «románico primitivo» y con frecuencia utilizó galerías exteriores y esculturas decorativas características. Ejerció gran influencia en toda Europa, desde el occidente de Francia hasta Hungría y Polonia. La iglesia metropolitana de Escandinavia, la catedral de Lund, es un edificio puramente lombardo.

El románico de Toscana, con la catedral de Pisa, su torre inclinada y su baptisterio, como ejemplos más famosos, se basa, en gran parte, para la consecución de efectos, en la utilización de mármoles de distintos colores y en las galerías exteriores. Buena parte de los detalles son de origen clásico, imitados de modelos romanos. Venecia y el litoral adriático se vieron muy influidos por el arte bizantino. En el reino normando de Sicilia, así como en la Italia meridional, hubo una mezcla de distintas culturas,

con el aporte de bastantes elementos procedentes del arte islámico, particularmente en la profusa decoración de los edificios. También en España la influencia árabe afectó a los edificios de estilo románico.
Quizá la arquitectura más diferenciada fue la románica de Alemania, que surgió poco a poco a partir del estilo otoniano. Aun cuando se utilizaron con bastante frecuencia las galerías exteriores lombardas, el carácter de las iglesias románicas alemanas es completamente «no italiano». En su trazado, fue frecuente el uso de terminaciones absidales en los extremos oriental y occidental de los edificios, y también lo fue la construcción de numerosas torres, no sólo en el lado de poniente, sino también sobre los transeptos, o flanqueando el coro. Particularmente impresionantes resultaron las catedrales imperiales de Espita (con bóvedas de arista sobre la nave principal, construida antes de 1100), la de Maguncia y la de Worms.
Desde los primeros tiempos del cristianismo, ciertas estructuras estaban construidas de acuerdo con planos de traza circular o poligonal, como por ejemplo mausoleos y baptisterios. Uno de los edificios más venerados de la Cristiandad era el Santo Sepulcro de Jerusalén, que se convirtió en modelo de un sinfín de imitaciones a lo largo de los siglos. Durante el período románico, se erigieron muchas estructuras similares (pocas que se parezcan realmente al Santo Sepulcro), y muchas de ellas estuvieron relacionadas con los edificios de las órdenes militares establecidas durante las Cruzadas por los reinos cristianos para la defensa de los Santos Lugares y la protección de los peregrinos. Estas órdenes, como las de los Caballeros Templarios y Hospitalarios, tuvieron muchas ramas florecientes en Occidente, y sus iglesias están invariablemente diseñadas de acuerdo con un trazado de planta circular.
Los edificios cistercienses ocupan un importante lugar en la historia arquitectónica del período románico. Creados como reacción frente al modo mundano de vida de los cluniacenses y los benedictinos, los cistercienses aspiraban a llevar una vida austera en aislamiento, lejos de ciudades e incluso aldeas. Sus monasterios habían de ser autosuficientes en todo lo que requirieran el cuerpo y el alma. Sus iglesias eran de traza sencilla, de forma rectangular, sin torres ni esculturas o pinturas. Su belleza estriba en su sencillez, así como en su fina labor artesana. La orden nació en Borgoña, y a pesar de la gran animosidad que hubo entre los cistercienses y los cluniacenses, los constructores de la primera orden adoptaron el tipo del arco apuntado de Cluny. El naciente estilo arquitectónico gótico era muy de su gusto, debido a sus sencillas y lógicas cualidades estructurales. La prodigiosa expansión y el éxito alcanzados por los cistercienses a través de toda Europa, ayudaron a la difusión del estilo gótico primitivo que ellos adoptaron. Por desgracia, muchos monasterios cistercienses primitivos de Borgoña han desaparecido por completo, pero aún queda la abadía de Fontenay como ejemplo del tipo de iglesia de la Orden del Císter, con sus edificios monásticos, sus talleres y sus edificaciones agrarias.
De los edificios románicos de carácter civil quedan muchas casas y estructuras públicas, por lo general en condiciones muy alteradas. Aún existen algunos edificios monásticos, así como casas capitulares, dormitorios e incluso cocinas. La cocina románica más espectacular que existe se encuentra en la Abadía de Fontevrault, construida con gran atención al uso decorativo de la piedra labrada. En estos monasterios, la estructura más hermosa después de la iglesia era, de manera invariable, el claustro, el lugar en donde los monjes leían, conservaban sus libros y llevaban a cabo muchas de las tareas que tenían asignadas. Los claustros de la Abadía de Silos, en Burgos, y de la Abadía de Moissac, en Languedoc, se encuentran entre las edificaciones más espectaculares de este tipo (ambas c. 1100).
Los castillos de este período son más bien trabajos utilitarios más que obras de arte, pero con frecuencia, en su maciza solidez y situación pintoresca, resultan ser una visión memorable.
Algunos de los castillos más inventivos fueron erigidos por los normandos, tanto en su ducado como en Inglaterra. A ellos se les atribuye la invención del torreón, estructura erigida dentro de los muros defensivos y de los fosos. Los mayores adelantos en materia de diseño de castillos fueron hechos por los cruzados, quienes, bajo la influencia bizantina, introdujeron las murallas-cortina, añadiendo bastiones defensivos a intervalos frecuentes.
El primer edificio gótico, el coro de la Abadía de Saint Denis (construido entre 1140 y 1144), inició un nuevo desarrollo en la arquitectura europea, confinada en un principio en la Île-de-France y las zonas aledañas. En muchos parajes de Francia y en el resto de Europa, el estilo de edificación románico continuó utilizándose hasta fines del siglo XII, e incluso en fechas posteriores. En contraste con la severidad de la primera etapa, esta última fase se caracterizó por la complejidad de formas y la abundancia de ornamentación escultórica. Este románico «barroco» perdió la fuerza y la inventiva de las obras anteriores. Fue el canto del cisne de un estilo que, durante la culminación de su historia, produjo edificios que todavía pueden situarse entre los mayores logros de la cultura humana.

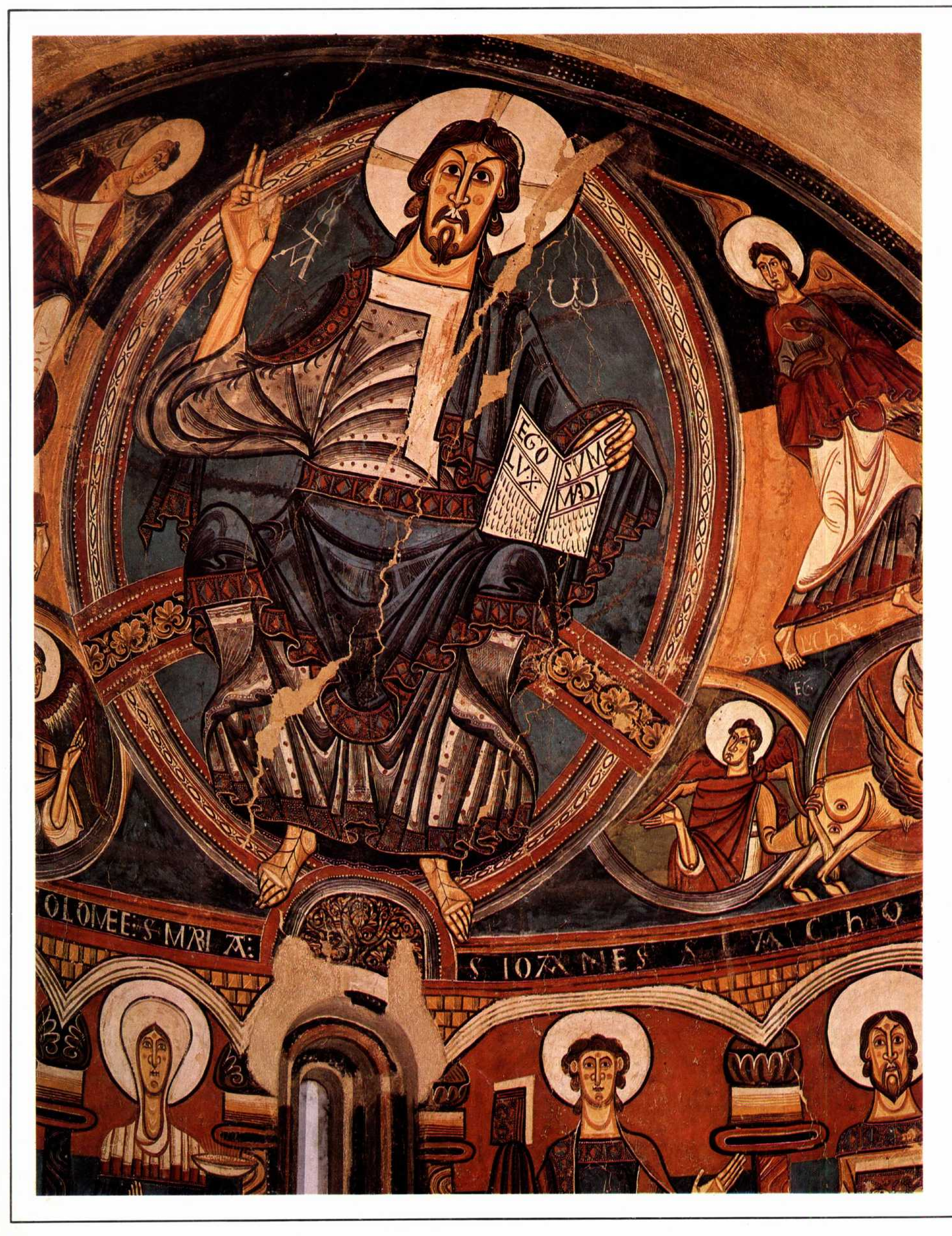
El torreón del castillo de Hedingham, ejemplo de estructura fortificada normanda. Condado de Essex, Inglaterra, 1130-1152.





Los mosaicos del ábside de Santa María in Trastevere de Roma, 1140.

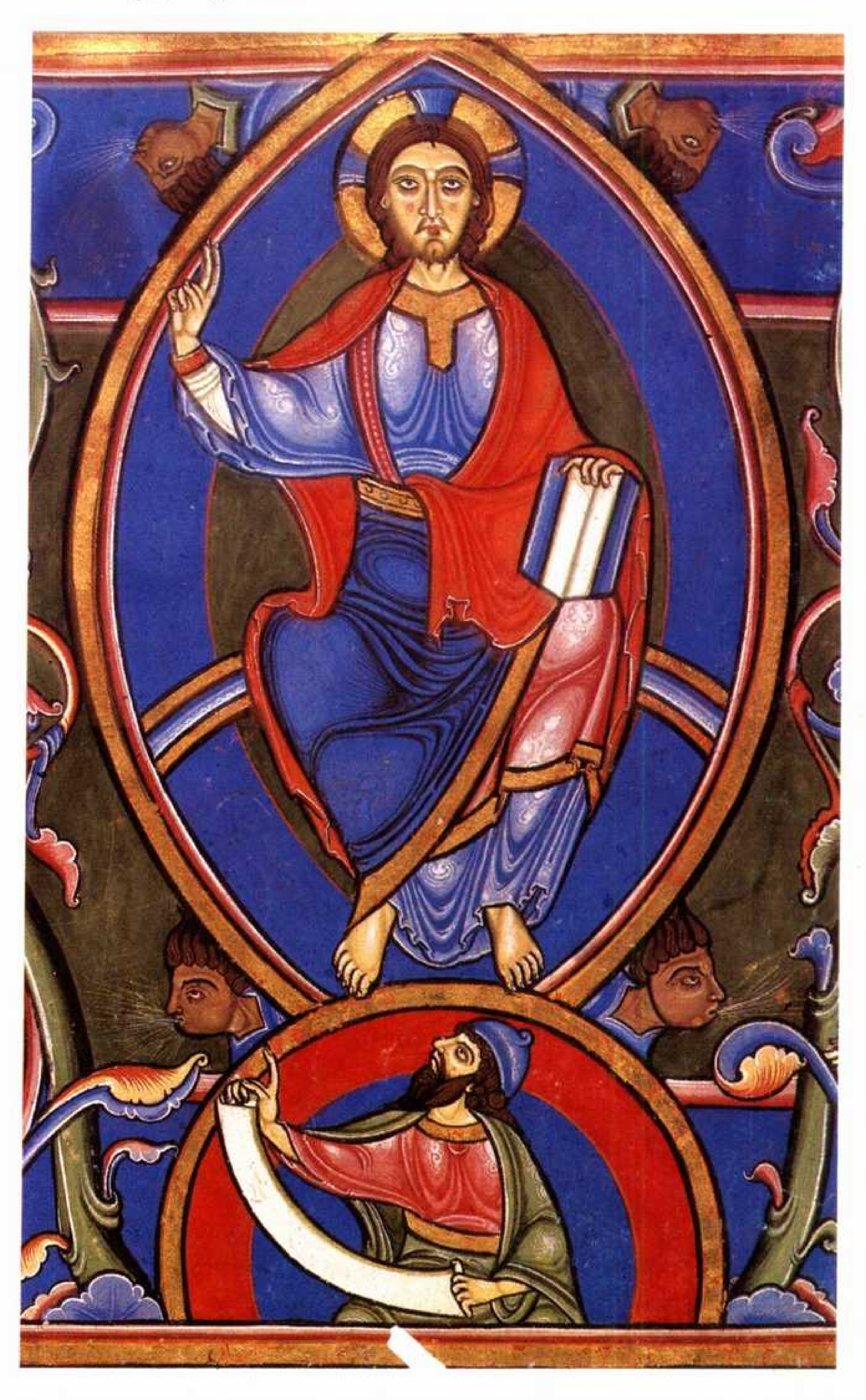
**La pintura y los vitrales.**—Los interiores de las iglesias románicas estaban, casi sin excepción, cubiertos de yeso y pintados después. Muchas de estas iglesias se limpiaron, quitándoseles las pinturas en el siglo XIX, ya que entonces se creía que la bella piedra de sillería labrada estaba originalmente sin revocar. En realidad se puede demostrar que, en algunos casos, las paredes estaban revocadas y pintadas imitando los bloques de piedra de cantería, como si la idea misma de una superficie sin pintar desagradara a los hombres medievales. Los interiores románicos, con sus grandes lienzos de pared y sus ventanas relativamente pequeñas, ofrecían mucho mayores oportunidades para los pintores que, por ejemplo, los interiores góticos, en los que los muros se reducían a un mínimo absoluto, y grandes ventanales venían a reemplazarlos. Esto explica el florecimiento de la «pintura» de vitrales del período gótico y su cometido, más bien modesto, durante los siglos XI y XII. La técnica más duradera de recubrimiento de muros con decoración fue, con mucha diferencia, el mosaico. Tras la desintegración del Imperio Carolingio en el siglo IX, esta técnica, que requería materiales costosos y gran maestría, cayó prácticamente en desuso en la Europa occidental, Resucitó en el célebre monasterio de Monte Cassino, cuna del movimiento monástico occidental, cuando éste fue reconstruido por el abad Desiderio (ob. 1087). El abad obtuvo los servicios de artesanos griegos procedentes de Constantinopla, y los empleó para decorar su iglesia y para formar a personas de la localidad, de modo que esta artesanía no volviera a perderse. Ninguno de los mosaicos hechos por estos artistas griegos subsiste, pero el ejemplo de Desiderio fue seguido en Roma, en donde se llevaron a cabo dos ciclos completos: uno en San Clemente (1128) y el otro en Santa María in Trastevere (1140). Fuera de Roma hay dos lugares sobresalientes por sus mosaicos: Sicilia y Venecia, y ambos imitan los modelos bizantinos. Los reyes normandos de Sicilia, celosos del esplendor de Constantinopla, encargaron un colosal proyecto de decoración de las iglesias bajo su patronazgo, y de sus palacios, con mosaicos de inspiración bizantina, por ejemplo, en Cefalú, en Palermo y en Monreale. Venecia, cuyo poderío se centraba en el comercio con Oriente, fue capaz de emplear artistas griegos para que trabajaran en su territorio, pero, al mismo tiempo, muchos artesanos locales adquirieron el dominio de la técnica y el estilo griego, y algunas veces los mezclaron con las formas del arte románico. Entre los mosaicos de San Marcos de Venecia y de las vecinas islas de Torcello y Murano, subsisten ciclos


EGO SVM
LVX MVDI

que datan desde el siglo XI hasta el XIV.
Una técnica relacionada fue la de la fabricación de pavimentos de mosaico, de los que los ejemplos más amplios subsisten también en Italia, por ejemplo, en Otranto.
La pintura mural, como se practicó durante el período románico, incluía el fresco. Este se combinaba a menudo con otras técnicas, como la de la pintura *a secco* y el temple. Incluso en las mejores condiciones, las pinturas murales se deterioran con el paso de los años, por lo que solían ser reemplazadas, en un momento o en otro, con frecuencia pintando un nuevo tema sobre el anterior. Por ello, las pinturas murales que hoy subsisten se han descubierto con frecuencia mediante el procedimiento de quitar, con sumo esfuerzo y cuidado, las capas de pintura posteriores. En todos los casos, lo que subsiste sólo da una idea muy imperfecta de lo que debió de ser una de las ramas más importantes de la producción artística durante este período.
Por lo que podemos juzgar gracias al material existente, no hubo, como ocurrió en Bizancio, ningún método seguido universalmente para asignar temas específicos a ningún lugar determinado del edificio. Por lo general, el ábside central estaba considerado la parte más importante del edificio y se reservaba a Jesucristo, mientras que los ábsides secundarios solían estar decorados con figuras de la Virgen María y del santo patrono (o patrona) de la iglesia, quienquiera que fuera. Los largos paramentos de la pared de la nave sobre las arcadas estaban, por regla general, divididos en unidades de vanos, cada una de ellas dedicada a una escena de las Sagradas Escrituras, con episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento en paredes opuestas. El muro de poniente solía asignarse con frecuencia a la representación del Juicio Final.
Uno de los ciclos de pinturas murales mejor conservados se encuentra en la Abadía de San Angelo in Formis, próxima a Capua, que es una dependencia del monasterio de Monte Cassino. Estos murales probablemente reflejen, de un modo un tanto remoto, los mosaicos hoy perdidos de la casa matriz, puesto que son de marcado estilo e iconografía bizantinos. Sin embargo, parece haber pocas dudas de que, si los pintores que trabajaron en San Angelo in Formis estuvieron bajo la influencia del arte bizantino, también estuvieron en deuda profunda con el ilusionismo del período tardío romano, con el que estaban familiarizados gracias al estudio de los murales paleocristianos de las viejas iglesias romanas. Pero sus figuras son indiscutiblemente románicas en su tratamiento lineal y estilizado de los rostros (especialmente el pelo esquematizado), y en ropajes. Las pinturas incluyen la figura del abad Desiderio de Monte Cassino, a quien se le muestra con un nimbo cuadrado (lo que significa que era una persona importante aún viva), detalle que hace posible fechar, por lo menos, la más antigua de estas pinturas murales en una época anterior a 1087, que es la fecha del fallecimiento de Desiderio.
Los elementos bizantinos de estas pinturas de la Italia meridional se explican con facilidad por la proximidad del monasterio de Monte Cassino. Pero en otros lugares de Europa, como en Salzburgo (Austria), en Berzé-la-Ville (Francia), en Canterbury y Winchester (Inglaterra), así como en otros lugares más, los pintores románicos eran a todas luces conscientes del estilo bizantino, y lo utilizaron, modificándolo de distintos modos. Sus modelos bizantinos eran, según se supone, objetos portátiles, como manuscritos iluminados. En otros casos, es probable que conocieran el arte bizantino de segunda mano, por haber visitado Italia, y en particular Sicilia. En algunos casos, podían haber viajado, pasando por Constantinopla, en su ruta hacia Tierra Santa, y haber visto pinturas griegas. Resulta fácil notar la diferencia que hay entre la pintura románica influida por el arte bizantino (como acontece en Berzé-la-Ville) y la que no lo estuvo (como en el caso de Tahull). En el primer caso, hay un deseo de lograr un naturalismo en la forma en que se utilizan los pliegues de los ropajes para subrayar la estructura del cuerpo humano, y los puntos de luz intentan expresar una calidad tridimensional y una redondez de las formas. El modelado se consigue no sólo mediante el uso de puntos de luz, sino también merced a muchas líneas dinámicas que ayudan a definir las formas y las posturas de las figuras, mientras que otras líneas se utilizan sólo como diseños para enriquecer

Pinturas murales de San Clemente de Tahull; comienzos del siglo XII. Museo de Arte Catalán, Barcelona.

Nuestro Señor Jesucristo en majestad, de la Biblia Bury; comienzos del siglo XII. Corpus Christi College Library; Cambridge, Inglaterra.





Jesucristo y la mujer adúltera; pintura mural en San Angelo in Formis, próximo a Capua; finales del siglo XI.

la superficie de la pintura. Esta última característica no es bizantina, sino románica. Berzé-la-Ville es una pequeña iglesita cerca de Cluny, al que pertenece, y el lugar donde reposan los restos del abad Hugo (ob. 1109), quien mandó construir la gran iglesia de la Abadía de Cluny.
Asimismo, San Angelo in Formis se cree que refleja el estilo de los mosaicos perdidos de Monte Cassino, los murales de Berzé se cree que reflejan el estilo y la calidad de los frescos que sabemos que adornaron en su día la gran iglesia de Cluny.
En contraste con Berzé, los murales de la iglesia catalana de San Clemente de Tahull (trasladados al Museo de Arte Catalán de Barcelona) son totalmente románicos en su estilo, sin ningún intento de naturalismo bizantino. Son de un trazo lineal, estilizadas en grado sumo y bidimensionales. Los rasgos están simplificados y son geométricos; los colores, vivos y arbitrarios. Todo el conjunto es una imagen poderosa, sólo remotamente relacionada con las formas y las proporciones naturales.
No todas las pinturas románicas fueron tan intransigentes, pero muchas de ellas comparten con las de Tahull la predilección por la simplificación, casi geometrización, de las formas humanas. Esta tendencia hacia la abstracción, por su cambio de las formas naturales casi en diseños geométricos, fue una de las características del arte románico en su conjunto.
En el occidente de Francia existe cierto número de pinturas murales del período románico, que ilustran la gran variedad de estilos diferentes que hubo incluso en una región geográfica. Las más amplias son las pinturas murales de Saint-Savin-sur-Gartempe, en donde, en una sola iglesia, es posible distinguir estilos diversos debido al empleo de cierto número de pintores formados en tradiciones un tanto diferentes.
Mucho mejor conocido que los murales románicos es el arte de la iluminación de libros de esa época. Aun cuando también en este caso la pérdida debida a la destrucción de bibliotecas es grave, existe un número de libros suficiente para trazar una imagen mucho más completa del proceso de desarrollo en este importante campo. No todos los libros medievales estuvieron iluminados; en realidad sólo lo fueron una pequeña parte. En aquella época de curiosidad intelectual, se copiaron una mayoría de textos exclusivamente por su contenido escrito. Las iluminaciones suelen encontrarse principalmente en libros de uso litúrgico en grandes ceremonias especiales, y también en libros destinados a ser obsequiados a personas de alto rango. Algunos libros dependían de las pinturas tanto como del texto, como, por ejemplo, los bestiarios y los herbarios.
En el pasado se suponía que todas las iluminaciones románicas fueron obra de monjes, pero hoy se suele aceptar en general que, en muchos casos, los iluminadores fueron artistas laicos. Desde luego, es cierto que la mayor parte de los monasterios tuvieron sus *scriptoria*, en donde los monjes copiaban los libros y los adornaban. Pero también hay numerosos ejemplos de libros encargados por monasterios a artistas laicos.

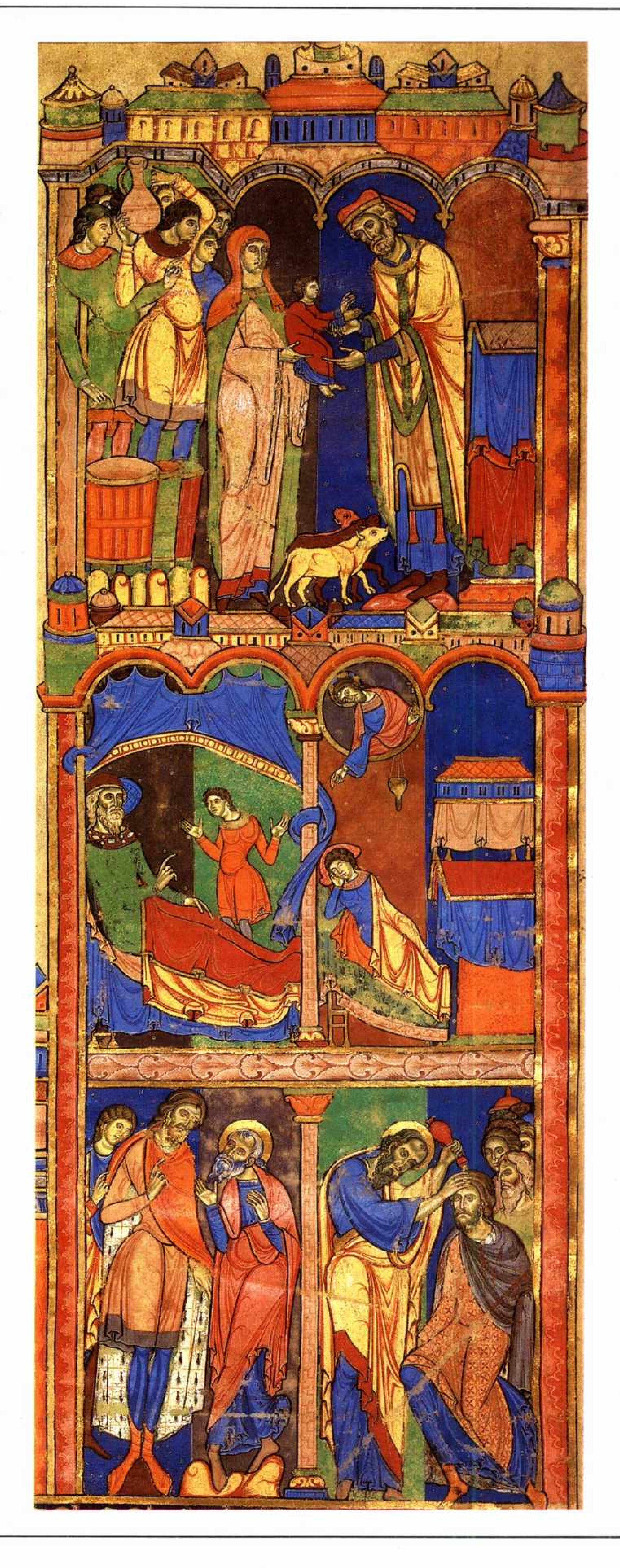
**Copias libres.**—El Salterio Eadwine es un ejemplo del método de «copia» de esta época. Este libro era una de las tres copias, hechas en épocas distintas (c. 1000, c. 1150 y c. 1200), de un original carolingio, el Salterio de Utrecht (Biblioteca de la Universidad de Utrecht), que estuvo en Canterbury desde aproximadamente el año 1000 hasta la época de la Reforma Protestante. Ninguno de ellos constituye una copia exacta, pero el más próximo al original es el más antiguo de los tres. El Salterio Eadwine es totalmente románico en su estilo, y sigue al original sólo en la iconografía y la presentación. Por lo tanto, la copia no era servil , sino que, por el contrario, el artista se sentía libre para modificar el modelo al gusto de la época. Como se puede esperar, el arte de la iluminación románico fue evolucionando a partir de estilos prerrománicos. En Alemania, por ejemplo, la transición del estilo otoniano fue un proceso lento. Resulta difícil decir con precisión cuándo se abandonó el estilo otoniano, basado de modo tan notable en modelos bizantinos y clásicos, en favor del estilo románico, más decorativo y lineal. Entre los diversos estilos y escuelas regionales de iluminación, los de Ratisbona, Salzburgo y Colonia son los diferenciados. La región del Mosa (comprendida por el valle del río Mosa en Bélgica) fue uno de los centros de mayor inventiva artística durante el período románico. Allí se produjeron algunos libros sumamente originales, en los que los elementos bizantinos desempeñaron parte importante. La iluminación de los manuscritos italianos de este período es conocida, sobre todo, por las llamadas Biblias monumentales, confeccionadas en Roma y en la Umbría, así como los Rollos o Papiros Exultantes, una peculiaridad propia de la Italia meridional. Eran unos grandes rollos de pergamino, con el texto de la bendición del cirio pascual y sus ilustraciones adecuadas. Se leían desde el púlpito, y se iban desenrollando para que la congregación pudiera contemplar las imágenes en la ceremonia de la bendición de los cirios el sábado anterior a la Pascua. En Francia hubo varios centros regionales de iluminación de libros; Limoges, Normandía y la Borgoña, entre otros. Por desgracia, sabemos poco acerca de los libros hechos en Cluny, puesto que son escasos los que tenemos procedentes de este lugar. Aquellos que han subsistido, sin embargo, muestran una relación bastante estrecha con las iluminaciones alemanas, tanto otonianas como románicas. Los manuscritos borgoñones producidos en los monasterios cistercienses son los mejor conocidos. Entre ellos figuran algunos libros notables de comienzos del siglo XII, repletos de humor en su representación de las ocupaciones de los monjes. En este aspecto son excepcionales. Hacia mediados del siglo XII, el carácter de los trabajos de iluminación cistercienses cambió considerablemente bajo la influencia de modelos bizantinos y de la austera dirección de San Bernardo.

El país que produjo un asombroso número de obras maestras en el terreno de la iluminación de libros fue Inglaterra, en donde la tradición de la pintura de libros de la máxima calidad se remonta a los primeros tiempos de la Edad Media. La conquista normanda y la reorganización consiguiente de la Iglesia de Inglaterra, así como la gran afluencia de monjes normandos, introdujeron en Inglaterra las formas normandas de iluminación de manuscritos. Estas consistían principalmente en iniciales «habitadas», es decir, iniciales hechas de volutas de follaje convencionales, en los que se enredaban figuras humanas, animales y monstruos. De los numerosos centros productores de manuscritos con estas iniciales, el más prolífico estuvo en Canterbury. Pero la tradición de los libros ricamente iluminados, con páginas completas de pinturas, experimentó un resurgir c. 1120 con el Salterio de Saint Albans (que se encuentra ahora en Saint Godehard, Hildesheim), hecho para una eremita llamada Cristina y seguido por cierto número de otros libros igualmente ricos: *La Vida* de *San Edmundo* (Pierpont Morgan Library, Nueva York), ejecutado por uno de los pintores del Salterio de Saint Albans para la ciudad Bury Saint Edmunds, la Biblia Bury, hecha por el Maestro Hugo, que ya hemos mencionado antes, la Biblia Lambeth, hecha en Cantebury, y muchos más. La Biblia Bury (c. 1140) es un manuscrito de gran importancia. Contiene un fuerte elemento bizantino, que habría de influir cada vez más en la pintura inglesa durante el siglo XII. Los vivos colores y la considerable cantidad de dorados dan al libro un aspecto lujoso. Las figuras son macizas y cubiertas con vestiduras colgantes, enriquecidas con diseños de doble contorno, que ayudan a destacar la forma de los cuerpos. Esta vestimenta, llamada de pliegues «húmedos», es de origen bizantino y constituye un recurso seguido en pinturas de otros muchos centros, particularmente en Canterbury (la Biblia Lambeth, Lambeth Palace Library, Londres) y en Winchester (el Salterio de Winchester, British Library, Londres), en donde se confeccionaron con gran afición por los diseños ricos y dináminos. En estos casos, las formas bizantinas se convertían en verdaderamente románicas. Pero para c. 1170-1180, este estilo inquieto dio paso a un método más suave y naturalista de representar la figura humana. Esta nueva tendencia no se limitó a sólo Inglaterra, sino que fue casi universal, y también estuvo presente en otros medios de expresión, además de la pintura. Esta tendencia «clasicista» se debió, una vez más, a una ola de influencias bizantinas, en parte provenientes de Sicilia, pero es de suponer que también de contactos directos con el arte griego. Un manuscrito en el que se ve con gran fuerza este elemento bizantino es la Biblia de Winchester (Winchester Cathedral Library, en la ciudad del mismo nombre), un libro

Un ejemplo de iluminación de libros románica francesa. Un monje siega trigo. Bibliothèque Municipale, Dijon.



colosal que ahora está encuadernado en cuatro volúmenes y que data de c. 1180. Una página diseñada por uno de los pintores que trabajó en esta famosa obra se encuentra ahora en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York (MS. 619), y se cree que las pinturas murales de la Capilla Real aragonesa de Sigena (dañadas durante la guerra civil, y que ahora se conservan en el Museo de Arte Catalán de Barcelona) están hechas por la mano de este maestro de Winchester, quien probablemente se formó en Sicilia. Este proceso de divergencia del estilo románico, tan imbuido de elementos clásicos absobidos del arte bizantino, suele recibir el nombre de «estilo de transición o protogótico». Los vitrales románicos están relacionados, por lo que se refiere a su estilo, con la pintura mural y la iluminación de manuscritos. Por supuesto, su efecto estético es muy diferente, ya que, por la misma naturaleza de la técnica, los colores lúcidos del vitral son más vivos, especialmente si se contemplan cuando la luz exterior es fuerte. La técnica del vidrio coloreado está descrita en el famoso manual artístico titulado *De Diversis Artibus*, escrito c. 1100 por un fraile que quiso permanecer anónimo y que firmó su obra con el seudónimo de Teophilus. El diseño del panel de vidrio se hacía sobre una superficie lisa, y luego se cortaban piezas de vidrio de colores apropiados y con la forma conveniente. Sobre éstos se pintaban, con colores de esmalte, los detalles de las vestiduras, los rostros, las manos o lo que fuera preciso. Estas piezas, ya pintadas, se sometían a la acción del fuego, de manera que los colores se fusionaban con el vidrio. Entonces se colocaban las piezas sobre la superficie plana y se unían con tiras de plomo. Éstas formaban una parte importante del diseño, proporcionando contornos y realces negros. A pesar del empleo de puntos de luz para modelar las figuras de los primitivos vitrales románicos, éstos parecen muy planos y sumamente estilizados (como, por ejemplo, la cabeza de Cristo de Wissembourg, en Alsacia, ahora en Estrasburgo, de fines del siglo XI). Las figuras eran grandes y hieráticas, y había una manifiesta predilección por la profusión de detalles ornamentales (por ejemplo, los profetas de la catedral de Augsburgo, c. 1135). Francia fue famosa por sus vitrales durante el período románico, y, cosa sorprendente, la mayor parte de los que hoy quedan se encuentran en este país. No todos estos vitrales los hicieron artífices franceses. Los que se conservan en la catedral de Châlons-sur-Marne fueron efectuados c. 1150 por artistas de la región del Mosa. El patrocinador que estimuló el desarrollo de los vitrales en Francia fue el Abate Suger de Saint Denis, pero por desgracia una buena parte de estos vitrales fueron destruidos o se dispersaron durante la Revolución Francesa. Su famoso vitral del «Árbol de Jesé» inició la moda de la iconografía en la que se representaba la descendencia de Jesucristo del linaje de los reyes judíos. Esta composición sobre vidrio se repitió, por ejemplo, en la catedral de Chartres, en la de York y en otros muchos lugares. Estrechamente relacionados con los estilos de las distintas escuelas locales de iluminación de manuscritos están los vitrales de Le Mans, Angers y Poitiers. Pero, poco a poco, el estilo monumental y hierático de los primitivos vitrales románicos se vio sustituido por un tipo de pintura más movido,



Pinturas sobre una hoja, por uno de los artistas de la Biblia de Winchester; finales del siglo XII. Pierpont Morgan Library, Nueva York.

de carácter narrativo, en el que las escenas eran pequeñas e insertas en círculos con borduras decoradas. Tal y como ocurrió en otros medios de expresión artística, el estilo de transición, de inspiración bizantina, predominó también en la producción de vitrales a finales del siglo XII, abriendo el camino a los cambios de estilo que ocurrieron durante el siglo XIII con el triunfo del gótico.

**La escultura.**—El renacer de la escultura tras el período de abandono en que estuvo sumida durante el siglo X, fue debido, en primer lugar al arte otoniano. Pero los escultores otonianos se ocuparon principalmente de la escultura en redondo, como la de las imágenes dedicadas al culto religioso y otras propias de las iglesias (*véase* Arte Otoniano). La escultura arquitectónica del período otoniano fue desdeñable. Uno de los grandes méritos del período románico fue el renacimiento de la escultura en piedra que formaba parte de los edificios. En este aspecto, lo conseguido fue realmente asombroso.

Los comienzos de este proceso de desarrollo fueron modestos, tanteantes y experimentales. Había suficientes artesanos en diferentes países durante el siglo XI, quienes es de suponer que fueran maestros en los diversos medios artísticos y que serían capaces de esculpir, cuando se les requería, objetos como frontales de altares (aun cuando éstos solían hacerse con metales preciosos), tronos episcopales, cancelas y tumbas. La primera tumba con una efigie, desde los tiempos clásicos, fue la del abad Isarn (ob. 1048), de San Víctor de Marsella, y no es extraño que estuviera inspirada en un modelo romano. La siguiente tumba esculpida que aún perdura es la de Rodolfo de Suabia, quien murió en combate en el año 1080 y fue enterrado en la catedral de Meseburgo. En esta ocasión, la tumba era de bronce fundido, técnica con la que los artesanos alemanes estaban más familiarizados que con la escultura en piedra.

Una cosa era esculpir un objeto aislado que luego se iba a colocar en el interior de una iglesia, y otra muy distinta trabajar hombro con hombro con un equipo de canteros que estaban decorando partes escogidas de un edificio. De la estrecha colaboración entre el escultor y el arquitecto nació la verdadera escultura románica y se hizo posible la escultura monumental. En las mejores obras, la escultura románica es una parte orgánica del edificio, del que viene a formar una parte integrante. La colaboración entre el tallista y el constructor condujo a un entendimiento mutuo de los problemas y las dificultades, lo que daba como resultado soluciones acertadas.

Es probable que al principio se encargaran las obras escultóricas a los artistas que trabajaran cerca de las canteras, de forma que apenas había ni siquiera necesidad de que el escultor viera el edificio al que iba destinada su obra. El célebre dintel de mármol que se encuentra sobre la puerta poniente de la abadía de Saint-Genis-des-Fontaines (fechado entre los años 1019 y 1020), en el Rosellón, bien podría constituir una obra de esta clase, puesto que se encuentra inserto en la fachada, sin estar, bajo ningún concepto, integrado en el diseño de ésta. La talla es lisa, en dos lugares, con formas arbitrarias, ejecutadas en la llamada técnica de la talla en repicado. El tema es Jesucristo entronizado entre dos ángeles y seis apóstoles. La talla en repicado se practicó en distintos períodos, pero en este caso es probable que estuviera inspirada en obras de la España musulmana. Sin embargo, el arte árabe era fundamentalmente no figurativo. El tallista de Sain-Genis-des-Fontaines bien pudo tener frente a sí un marfil otoniano como modelo para la composición y, sobre todo, para los rasgos faciales. En esta misma región hay obras relacionadas, pero algo posteriores: un dindel en Saint-André-de-Sorède, una cruz, colocada sobre la portalada, en Arles-sur-Tech, y en el lado catalán de los Pirineos, una serie de capiteles en la iglesia de San Pedro de Roda. Este desarrollo regional fue el primer signo de la intensa actividad escultural que vendría a florecer durante las dos últimas décadas del siglo XI. Su centro principal estuvo en Toulouse.


Nuestro Señor Jesucristo en majestad: relieve por Gilduinus en el coro de St. Sernin, c. 1090.

La iglesia colegiata de Saint-Sernin de Toulouse ya ha sido mencionada como una de las «iglesias de peregrinación». Sus primeras esculturas consistían en capiteles interiores, así como en un pórtico conocido como la *Porte des Comtes*, con capiteles «historiados», es decir, de carácter narrativo, y figuras esculpidas en hornacinas que flanquean el pórtico. Alrededor del año 1090, un notable escultor llamado Gilduinus se hizo cargo de la obra y produjo, primero, un altar de mármol, y más tarde, una serie de capiteles en el interior, así como siete grandes relieves que probablemente fueron parte de la cancela.
Uno de ellos es Cristo en majestad, obra todavía insegura. El escultor debió de inspirarse en una obra de metal o de marfil como modelo, y le dio mayor tamaño en mármol. El relieve es plano, y las vestiduras están indicadas por dobles contornos. Pero la composición es vigorosa en su simplicidad. En otros relieves, Gilduinus intentó introducir un tipo distinto de vestiduras, más naturalista, que imita con claridad la escultura romana, de la que esta región tiene todavía numerosos ejemplos.
La obra de Gilduinus y su taller de Toulouse debió de haber sido muy admirada, puesto que la rica y poderosa abadía cluniacense de Moissac obtuvo los servicios de escultores formados por Gilduinus. A ellos debemos el hermoso claustro, con su abundancia de capiteles y placas de mármol en los entrepaños. Una inscripción nos dice que éste se concluyó en el año 1100. La rápida evolución del estilo iniciado por Gilduinus en Saint-Sernin se puede ver en una puerta, conocida con el nombre de *Porte Miégeville* (anterior a 1118), que repite la disposición de la anterior *Porte des Comtes*, con la adición de un tímpano y un dintel que representa la Ascención de Jesucristo.
El pórtico retrocede en dos órdenes, uno de arcos, y el otro de columnas. Con el tiempo, el número de órdenes de los pórticos aumentó, proporcionando así un rico marco para la entrada, y conduciendo la mirada en fases graduales hasta el interior. El estilo de la *Porte Miégeville* es más vivo; el relieve, más pronunciado, y los detalles, más decorativos que en la anterior obra de Gilduinus. Durante esta etapa, los escultores de Toulouse debieron de trasladarse a la principal iglesia de peregrinación, Santiago de Compostela, en donde trabajaron sobre los pórticos de los transeptos de la catedral. También se encuentra un estilo semejante en dos pórticos de San Isidoro de León, en Jaca, y en otros lugares del Camino de Santiago o próximos a éste. Si tuviéramos que utilizar la expresión «escultura de peregrinación», lo haríamos para esta serie de obras.
El extraordinario florecimiento de la escultura en Toulouse y en muchos otros lugares se debió en gran parte a la colaboración que hubo entre artífices, quienes, en el siglo XI, trabajaron en muchos medios artísticos, fundamentalmente en la dotación de las iglesias, y junto con los canteros, en la propia obra de edificación.
A medida que fue aumentando la demanda de esculturas para decorar los edificios, los artífices comenzaron a especializarse cada vez más en la escultura en piedra, pero no siempre se convirtieron en miembros de los equipos de canteros. Esto se puede demostrar en muchas regiones, en donde unos tipos de edificios semejantes no contienen, necesariamente, tipos semejantes de esculturas. Por el contrario, edificios muy distintos incluyeron esculturas hechas por los mismos escultores.
La región del Languedoc, con Toulouse como centro principal, fue una de las muchas regiones de Europa en donde, a finales ya del siglo XI, surgió una verdadera escuela escultórica. La Borgoña fue otra importante región, en donde, partiendo de unos modestos comienzos en el siglo XI, se fue desarrollando una floreciente escuela de escultura. Esto se puede observar, por ejemplo, en la serie de capiteles de la cripta de la abadía de San Benigno de Dijon (anterior a 1018). El centro donde se llevaron a cabo las innovaciones más importanes fue, sin que ello nos tenga que sorprender, la abadía de Cluny. Allí, a fines del siglo XI, la nueva iglesia fue decorada con una serie de capiteles de la girola, capiteles que ahora se encuentran en el *Musée du Fariner* de Cluny y que son tan refinados en su ejecución como en su iconografía. Las tersas y delicadas formas de la hojas de acanto y las figuras muestran una maestría total en la técnica del tallado en piedra. Entre los temas representados en estos capiteles figuran las estaciones del año, las virtudes y los tonos del canto gregoriano, personificados por unos músicos que tocan distintos instrumentos. El pórtico principal de la abadía se conoce gracias a unos dibujos hechos antes de su destrucción, y por unos cuantos fragmentos. Tenía un tímpano majestuoso, con la figura de Jesucristo rodeado por los símbolos de los evangelistas y sentado en una *mandorla*, o aureola almendarada, sostenida por dos ángeles. Igual que en los pórticos de Saint-Sernin de Toulouse, había unas figuras flanqueantes en las enjutas del cerco cuadrado (de imitación árabe), y además había también unas archivoltas talladas en torno al tímpano.
El taller de esculturas de Cluny debió de haber atraído a los mejores talentos artísticos de aquella región. Una vez concluido el trabajo efectuado en la abadía, los escultores se dispersaron por toda la Borgoña para ir creando algunas de las obras maestras más importantes de la escultura románica. Los dos maestros más afamados por su talento fueron Gislebertus, cuyo nombre está consignado en una inscripción en Autun, y el autor desconocido del tímpano de Vézelay. La fama de Gislebertus descansa en una serie de capiteles historiados interiores y en los dos grandes tímpanos de Autun. El estilo del maestro de Vézelay es más dinámico que el de su rival de Autun, y más afín con las pinturas murales de Berzé-la-Ville. La innovación de sus pórticos (c. 1130) fue el uso del parteluz (*trumeau*), un pilar de apoyo en el centro de la puerta de acceso, técnicamente esencial debido al gran tamaño del tímpano. Estos grandes tímpanos había que tallarlos por partes, uniendo después las placas trabajadas; aunque descansaban sobre fuertes dinteles, el peso de toda esta obra exigía un apoyo complementario.
Esto permitía a los escultores contar con la excelente oportunidad de ampliar el programa escultórico, tallando nuevos relieves sobre el parteluz: la estatua de San Lázaro, el santo patrono de la iglesia de Autun (destruida durante el siglo XVIII y reemplazada en el siglo siguiente), y la de San Juan Bautista en Vézelay. Además, en Vézelay hay otros pares de figuras de los apóstoles que flanquean la puerta a ambos lados. Tanto en Autun como en Vézelay, la fachada de poniente tenía también dos pórticos laterales de menor tamaño.
Contemporáneo de estas dos grandes obras, o incluso algo anterior a las mismas, es el pórtico de Moissac (c. 1120), con su gigantesco tímpano que representa la visión apocalíptica de la Segunda Venida: Cristo, el austero juez, en el centro, flanqueado por dos ángeles, los símbolos de los evangelistas y los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. Debajo, sobre el parteluz, hay unas bestias feroces, y, hábilmente encajadas en los lados del parteluz, se encuentran las figuras alargadas de Jeremías y de San Pablo. En las jambas de cada lado están las figuras de San Pedro y de Isaías. El pórtico se encuentra en



Jesucristo en su camino hacia Emaús; relieve del monasterio de Silos, Burgos; finales del siglo XII.

un atrio poco hondo, y el escultor aprovechó la ocasión para cubrir las paredes laterales de éste con relieves narrativos. La escultura de pórticos, iniciada modestamente cien años antes en Saint-Genis-des-Fontaines, se había desarrollado hasta convertirse en un complejo y extenso programa decorativo. El tímpano de Moissac es una obra que posee una gran fuerza y belleza, que figura entre las obras maestras del quehacer artístico humano. Expresa poderosamente la piedad del hombre medieval y su temor al severo juicio que le aguarda al pecador. Aunque el tímpano o el parteluz son obras unificadas en sí mismas, las partes individuales del pórtico y del atrio no están totalmente integradas en un conjunto armonioso. Como ocurre con el sistema de vanos de los interiores románicos, aquéllas constituyen todavía unidades individuales. La verdadera unidad arquitectónica en la decoración de los pórticos no se alcanzó hasta que se crearon los pórticos de la abadía de Saint-Denis, poco tiempo después.

Mientras tanto, la escultura románica había hecho avances paralelos en muchos lugares de Europa. En España, estaba ocurriendo un desarrollo semejante al experimentado en Languedoc. El claustro de la abadía de Silos es contemporáneo del claustro de Moissac. Sus capiteles poseen una delicadeza y refinamiento afines a los que se encuentran en los trabajos en marfil islámicos de Córdoba; es posible que artífices árabes trabajaran en Silos. Como ocurre en Moissac, los entrepaños del claustro están decorados con placas esculpidas: no con las figuras aisladas que se ven en Moissac, sino con escenas narrativas, como el viaje a Emaús, en la que Cristo está presentado como un peregrino de Santiago, con su concha, emblema de Sant Yago, sobre el zurrón.

Algunos investigadores creen que durante las primeras etapas de su desarrollo, la escultura románica en España se anticipó en una o dos décadas a muchas de las características de la escultura francesa. Cualquiera que sea la verdad de estas opiniones, es un hecho que los escultores españoles fueron sumamente originales durante este período, y que España posee algunas de las más espectaculares esculturas románicas.

En Italia, como se podía esperar de un país tan rico en restos clásicos, se desarrollaron varias escuelas regionales en las que la influencia de la escultura romana era muy marcada. El trono de mármol de la iglesia de San Nicolás de Bari, un importante centro de peregrinación para el culto de San Nicolás, es una obra de fines del siglo XI, de extraordinario naturalismo, inspirada en algunos modelos romanos. Este trono pertenece a una serie que subsiste en Apulia y Campania. Allí, como ocurrió en Languedoc en el mismo momento histórico, se emplearon tallistas en mármol para decorar los pórticos de los edificios en construcción, así como otros detalles arquitectónicos. Estos tronos están invariablemente apoyados sobre figuras de leones, elefantes o de atlantes humanos, y no es extraño encontrar soportes similares bajo las columnas de los pórticos. Uno de estos pórticos, quizá el más antiguo (anterior a 1105), se encuentra en San Nicolás, en donde unos leones sostienen las columnas exentas del pórtico, lo que es una resurrección italiana de este motivo clásico. Estos pórticos, con columnas erguidas a alguna distancia por delante de ellos, evolucionaron con el tiempo hasta convertirse en unos atrio grandes, como ocurre en la catedral de Módena (c. 1099-1120).

Podemos encontrar un recuerdo de ellos en los atrios de los transeptos de Chartres, del siglo XIII.

Dos escultores románicos italianos destacan por la individualidad de sus estilos: Wiligelmo y Niccolò. El primero fue el responsable de la decoración de la catedral de Módena. (c. 1099-1120), y descolló a comienzos de la escuela de escultura de la Emilia. El segundo trabajó, c. 1120-1150 en varios lugares, pero sus obras más logradas se encuentran en Ferrara y en Verona. Wiligelmo fue un escultor expresivo, de gran fuerza, que debía mucho a la influencia de la antigüedad. Niccolò fue más rico en su expresión y más suave en el modelado de sus figuras. Sus últimos pórticos poseen una característica que Wiligelmo sólo sugiere: figuras talladas en las jambas de las puertas. Este método estaba sólo a un paso de los pórticos protogóticos de Saint-Denis.

La más influyente de todas las escuelas de escultura regionales fue la de Lombardía, que se caracterizó por la exuberante decoración de los pórticos, las ventanas, los capiteles y, a veces, de las fachadas completas (como en el caso de San Miguel de Pavía), con lacería, follaje, animales y monstruos que se entremezclan con ocasionales motivos religiosos. Gracias, evidentemente, a su condición casi ligera y juguetona, este tipo de decoración encontró numerosos seguidores en otras partes de Italia y, sobre todo, en Alemania, los países escandinavos, Hungría y Polonia. Un grupo de iglesias rusas de finales del siglo XII también muestra una influencia distante de esta escultura. Las iglesias románicas de la Toscana confiaban para su decoración tanto en las incrustaciones de mármol como en la escultura. Pisa fue un importante centro donde, en el tercer cuarto del siglo, trabajó el maestro Gulielmo. Su estilo está relacionado con el de la escuela de Provenza, en donde las fachadas de la abadía de Saint-Giles y de Saint-Trophime, en Arles, son los monumentos más sobresalientes (tercer cuarto del siglo XII), y se inspiraron en la arquitectura y la escultura romana. En aquellas fachadas, los pórticos están flanqueados por estatuas situadas en hornacinas, al estilo romano, y los dinteles se prolongan más allá de los pórticos para formar un friso, una vez más, a imitación de los frisos romanos de los arcos de triunfo. Estas obras provenzales no sólo revelan un estrecho vínculo estilístico con Italia, sino también con Borgoña y otras escuelas francesas. Los artistas viajaron mucho y aceptaron encargos en lugares muy apartados entre sí, transmitiendo de esta manera el estilo de un territorio, e incluso de un país a otro. Un escultor conocido en la literatura como el Maestro de Cabestany (o Cavestany), cuyas obras se encuentran en Cataluña, el Rosellón y Toscana, constituye un buen ejemplo de esto.

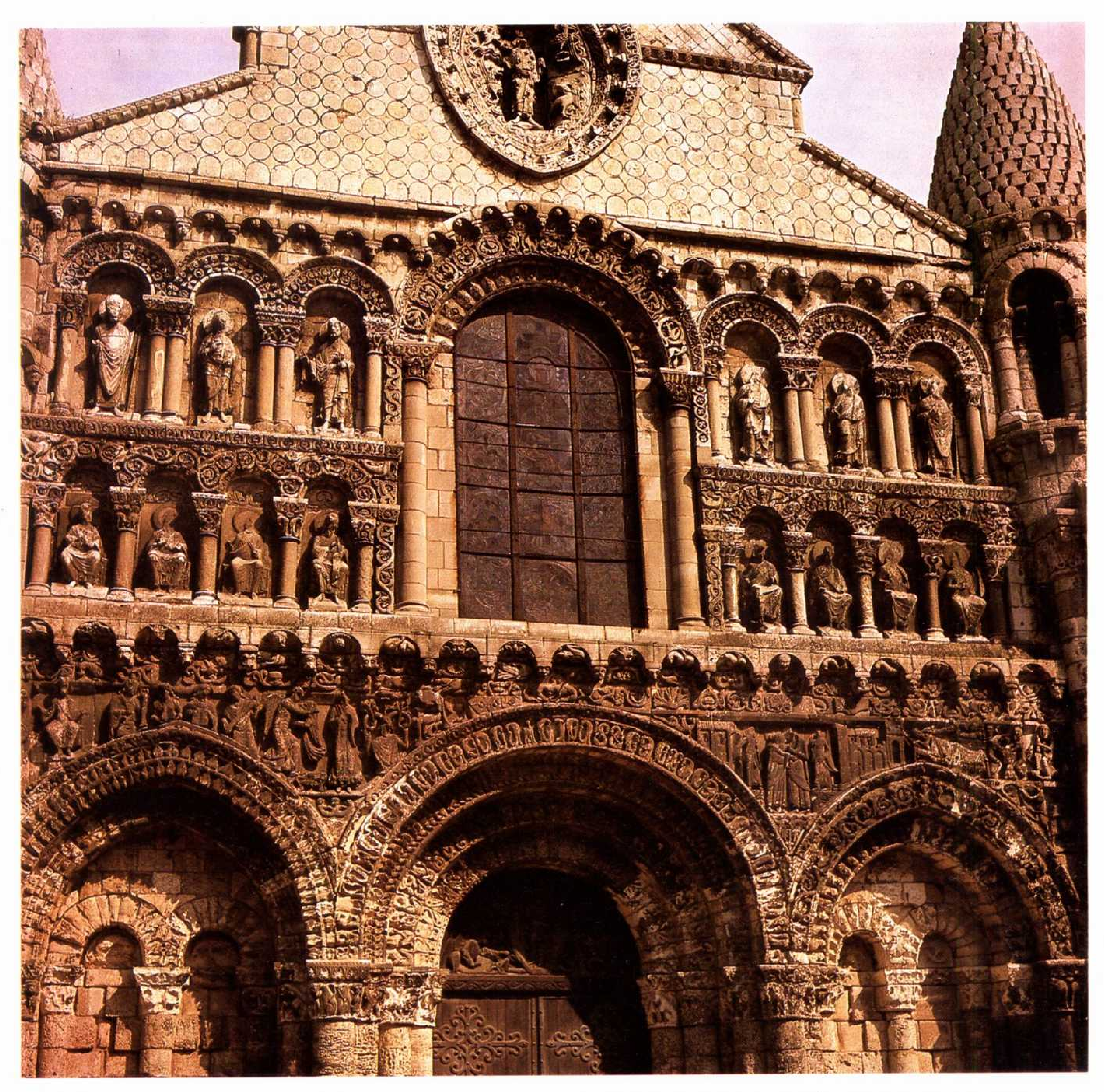
Una de las escuelas regionales más prolíficas fue la que surgió en la región occidental de Francia, que abarcaba Poitou, Saintonge y Angoumois, y que se extendía incluso más allá de estas provincias. La inspiración original del estilo y el tipo de decoración probablemente llegó desde Lombardía y Languedoc, pero las iglesias de esta escuela sobrepasaron incluso a las de Lombardía en su exuberancia. Los escultores utilizaron todos los métodos de decoración conocidos y los derrocharon sobre capiteles, pórticos (que eludían los tímpanos), hornacinas (frecuentemente con tímpanos), frisos e hileras de ménsulas. A veces, incluso cubrían lienzos completos de pared con esculturas. Durante las primeras etapas de su desarrollo, la escuela se caracterizó por las archivoltas muy ornamentadas de los pórticos, hornacinas y ventanas, talladas de forma radial con pequeños motivos repetidos, como por ejemplo en la iglesia de Nôtre-Dame-la-Grande de Poitiers. Este método, relativamente fácil además de eficaz, fue adoptado en España e Inglaterra con gran entusiasmo. En Inglaterra, particularmente las dovelas radiales se convirtieron en una forma favorita de decorar los arcos, y lo siguieron siendo a lo largo de todo el siglo XII, bastante después de que la moda en su país de origen hubiera desaparecido.

El nuevo método de decorar arcos en la región occidental de Francia se inventó durante la tercera década del siglo XII. En última instancia, resultó de mucho mayor importancia, puesto que fue adoptado por la escultura de los pórticos góticos. Este nuevo método nació del desagrado por las dovelas radiales, que sólo permitían una escultura de pequeñas proporciones. Los escultores, pues, comenzaron a tallar figuras a lo largo de la curva del arco, aumentando así la longitud del arco. Este método tenía una desventaja: los arcos estaban formados de pequeños (relativamente) segmentos de piedra llamados dovelas; para tallar una figura grande sobre ellas se necesitan cuatro, cinco o más dovelas. Para que las distintas piezas esculpidas encajasen y se correspondiesen con perfección, hacía falta —y se conseguía— un gran virtuosismo técnico. Las figuras de los arcos tallados mediante esta técnica son, por lo general, las virtudes y los vicios, las vírgenes prudentes y las necias y los ángeles; en el ápice se encontraba a menudo, tallado en posición vertical, el *Agnus Dei* y un busto de Jesucristo. Este cambio, de la escultura puramente decorativa del método anterior, hasta a estos otros temas más significativos, simbólicos o narrativos, fue quizá el resultado de la creciente influencia de los Cistercienses y en particular de San Bernardo. Precisamente cuando se producía el cambio en el carácter de la escultura de la región occidental de Francia, San Bernardo escribió su famosa diatriba contra los temas frívolos en el arte.

Es verdad que el gran cisterciense se oponía principalmente al uso de objetos artísticos suntuosos en los conventos monásticos, pero también criticó los temas grotescos en la escultura, porque, como él vino a expresar: «Nos vemos más tentados a leer en el mármol que en nuestros libros».

La escultura románica en Inglaterra era, por lo general, de este tipo que tan ofensivo resultaba a San Bernardo. Incluso antes de la unión política con Aquitania bajo la soberanía de Enrique II, cuando prevaleció la influencia de la escultura de la región occidental francesa, la escultura utilizada en las iglesias anglo-normandas era predominantemente decorativa, y en ella se utilizaron toda suerte de motivos grotescos, semejantes a los que se hallan en las iniciales «habitadas» de los libros iluminados. Los capiteles de la cripta de la catedral de Canterbury, construida c.1100, son un ejemplo admirable de esto, y en realidad es posible hallar numerosos parelelismos en tema y en estilo con estos capiteles en iniciales pintadas en Canterbury en este momento. La semejanza de ambos es tan asombrosa, que es posible que pintores y escultores fueran las mismas personas. La probabilidad de este aserto se ve acrecentada por el caso documentado del artista Magister Hugo, quien evidentemente practicó distintas técnicas: iluminación de libros, vaciado en bronce y talla de grandes figuras.

Las fuentes de la escultura inglesa de este período fueron varias. De procedencia extranjera, los que llegaron de Lombardía y el oeste de Francia fueron, no obstante, fieles a las tradiciones locales, y de éstas, el estilo de la Escuela de Winchester y los estilos zoomórficos vikingos fueron los que más perduraron (*véanse* Arte Anglosajón y Arte Vikingo). En conjunto, la escultura románica inglesa no es monumental, sino que emplea una ornamentación delicada de tamaño reducido de toda índole. En ninguna otra parte de Europa gozaron de tanto predicamento los diseños geométricos como en esta escultura. Los temas religiosos eran raros, excepto en las cancelas (de las que quedan algunos ejemplos fragmentarios, como en las catedrales de Chichester y Durham), y su presencia en los pórticos significa por lo común inspiración extranjera (por ejemplo, en la catedral de Ely, de Lombardía y Borgoña, en Mamelsbury, de Languedoc y el occidente de Francia). Una de la pocas escuelas de escultura con una delimitación geográfica clara y un estilo individual fue la ahora llamada Escuela de Herefordshire. Floreció c.1130-1160, en el oeste



La fachada de la iglesia de Nôtre-Dame-La Grande, Poitiers, Francia; primera mitad del siglo XII.

de Inglaterra. Sus monumentos más importantes son los de Shobdon y Kilpeck. El escultor debió de tomar apuntes de los esquemas decorativos de las iglesias que vio en el Camino de Santiago, y tanto él como sus ayudantes los utilizaron más tarde como modelos para realizar sus trabajos en numerosos edificios construidos a lo largo de un buen número de años.
En Alemania y en los territorios bajo su influencia, la escultura románica cae, con mayor claridad que en ninguna otra parte, en dos categorías distintas. La escultura arquitectónica se vio fuertemente influida por Italia, hecho fácilmente explicable por la presencia política germánica en aquel país; pero en la escultura de las imágenes de culto y en la dotación eclesial, como las pilas bautismales, las cancelas y los púlpitos, los escultores alemanes siguieron las tradiciones locales, procedentes principalmente del arte otoniano.
Este tipo de escultura se encontraba estilísticamente próximo a los trabajos metalúrgicos y a las tallas en marfil de la época. Es posible que, como en Inglaterra, muchos artesanos trabajaran en todos

estos medios artísticos durante el período románico. De los países recién convertidos al cristianismo, la contribución más original a la escultura románica fue la que hizo Noruega. Allí, la madera siguió siendo el material de construcción favorito durante mucho tiempo. Las iglesias de madera noruegas tenían, por lo general, pórticos tallados de gran riqueza, en los que los motivos románicos se vieron modificados por la pervivencia de formas zoomórificas vikingas, principalmente grandes dragones, cuyos cuerpos tallados ocupan toda la altura del pórtico, uno a cada lado y entrelazados con tallos de un follaje de complicado diseño. Estas tallas son muy planas, pero vivas y dinámicas. Los motivos religiosos apenas si son conocidos. El espíritu de este arte es absolutamente vikingo.

No es exageración decir que la dirección de la escultura europea al norte de los Alpes se vio influida por un solo edificio y una sola persona. El edificio fue la abadía de Saint-Denis, y la persona, su abad, Suger.

La reconstrucción de la abadía trajo consigo la adición del bloque occidental, llevado a cabo entre los años 1137 y 1140, y la del nuevo coro, entre 1140 y 1144. El bloque occidental consiste en un nártex entre dos torres y en tres pórticos. En su detallada narración del trabajo llevado a cabo por su iniciativa y bajo su guía, el abad Suger nos dice muy poco acerca de los pórticos, pero esta forma de proceder es consecuente con otros escritos medievales, que, aunque describen las obras hechas con materiales preciosos, suelen guardar silencio acerca de la escultura en piedra. Suger fue un hombre culto que viajó mucho; esto debió de hacerle consciente de que, de acuerdo con las normas prevalentes, la abadía que tenía a su cargo estaba anticuada. Por lo tanto, tomó la decisión no sólo de mejorarla, sino de hacer que su abadía fuera la más impresionante y lujosa de todas cuantas había visto. Con este propósito, reunió a los mejores artesanos de muchas regiones, y parece que entre sus escultores había hombres de Languedoc y del occidente de Francia, e incluso es posible que hasta un italiano. De los tres pórticos de la fachada de poniente, uno tenía un tímpano de mosaico que sugiere con certeza participación italiana en este trabajo.

Los pórticos, tal como existen hoy en día, no son más que un triste resto de la obra original, pero existen dibujos de las estatuas que fueron destruidas durante la Revolución Francesa.

La puerta principal tiene una escena en el tímpano que representa el Juicio Final (con el abad Suger postrado a los pies de Jesucristo), y había una inscripción sobre el dintel (citada en la narración que hizo Suger de las obras). El dintel y el parteluz no existen ya. Rodeando el tímpano hay cuatro archivoltas, con los ancianos del Apocalipsis y otras figuras talladas a lo largo de la curva de las archivoltas. Suger debió de ver este nuevo método de tallar los arcos en Aquitania, cuando fue allí a concertar el matrimonio entre el Rey Luis XII y Eleonor, la heredera de aquel ducado.

Las jambas de las puertas a ambos lados de la entrada están talladas con representaciones de las vírgenes prudentes y las necias, tema de gran predilección en el occidente de Francia, pero la disposición de las figuras bajo los arcos se tomó del pórtico de Wiligelmo en la catedral de Módena. Lo que, sin embargo, fue nuevo por completo (pero que ahora está destruido) fue el uso de las llamadas figuras-columnas, cuatro a cada lado. Tenían un tamaño algo menor que el natural, y eran unas estatuas en redondo que salían desde la columnilla del pórtico y estaban talladas en el mismo bloque de piedra. Este era un desarrollo lógico de lo que ya se había hecho en Moissac o en Vézelay, en donde grandes figuras flanquean los pórticos sin integrarse en ellos.

El escultor Niccolò hizo de estas figuras una parte de la composición del pórtico, pero las situó sobre jambas rectangulares. El escultor de Saint-Denis, al colocar las figuras sobre columnas, las llevó a una unidad más estrecha con el pórtico, y permitió, al mismo tiempo, que las figuras cobraran mayor vida y libertad. La evolución futura demostró hasta qué punto fue ésta una invención revolucionaria.

Los pórticos laterales repetían el diseño del principal, aunque en un tamaño algo más modesto, pero los tres pórticos constituían unidades separadas, aislados el uno de los otros mediante contrafuertes. El próximo paso (1145-1155) fue el que se dio en la catedral de Chartres, en donde los tres pórticos de poniente se reúnen para crear una sola entidad, con las veinticuatro figuras-columnas y los capiteles-frisos como vínculo de unión entre los tres. El programa iconográfico de Chartres es mucho más completo y más lógico que el de Saint-Denis. Los tímpanos ilustran la Infancia de Jesús, la Ascensión y la Segunda Venida. Las archivoltas están dedicadas a las labores de los meses del año, así como a las artes liberales, indicando de este modo que una vida bien ordenada en la tierra debe seguir el ordenado modelo del trabajo manual mes por mes, así como de las empresas intelectuales merecedoras. Episodios de la Vida de Jesucristo están tallados en los capiteles, mientras que las figuras-columnas representan imágenes de reyes, reinos y precursores de Cristo del Antiguo Testamento. Muchos escultores participaron en la creación de esta obra gigantesca. Uno de ellos bien pudo haber sido el Maestro de Saint-Denis. A otro lo conocemos como el Maestro de Étampes, debido a que también fue responsable del pórtico de la iglesia de Nôtre Dame de Étampes, no lejos de Chartres. Pero el artista realmente grande fue el autor del pórtico principal, con sus alargadas figuras-columnas, que poseen una sencilla belleza parecida a algunas de las figuras griegas del Período Arcaico (*véase* Arte Griego Arcaico).

Estas figuras, unidas a las columnas, adoptaron la forma de tales. Son hieráticas e inmóviles en expresión, como si estuvieran suspendidas entre el Cielo y la Tierra. Fueron imitadas por toda Francia, y algunas veces también en España e Inglaterra, pero nadie pudo igualar la calidad artística y la espiritualidad de estas estatuas.

La obra del taller de Chartres, aunque fue excepcional, se hizo posible gracias a los experimentos llevados a cabo con anterioridad en otros lugares, sobre todo en Languedoc y en Borgoña. La Île-de-France, con París como capital, tuvo poca o ninguna parte en estos experimentos. A partir de entonces, tras Saint-Denis y Chartres, la dirección había de pasar a aquella zona del país, lo que refleja el nuevo prestigio adquirido por la monarquía francesa. Saint-Denis era una abadía, Chartres no. Saint-Denis y Chartres eran todavía románicas en gran medida, pero ya encerraban el germen de una nueva evolución que había de conducir al arte gótico. En Saint-Denis, la larga línea del patronazgo monástico, que tanto había dominado el período románico, estaba a punto de concluir. El futuro pertenecía a las catedrales de las ciudades y al patronazgo secular. Las principales etapas en la evolución de la escultura del período protogótico deben estudiarse en catedrales

como las de Senlis o Laon. Durante este período de transición, la inspiración principal vino de la próspera región industrial del Mosa. Senlis (c. 1170) siguió a Saint-Denis y a Chartres en algunos aspectos, pero sus figuras-columnas, investidas de un nuevo naturalismo, son completamente extrañas al arte románico. Su iconografía, el Triunfo de la Virgen, marca también el nuevo período, menos acosado por el temoral Juicio Final y los castigos que habían de seguirle. Fue un período de mayor gentileza y esperanza.

**Las artes suntuarias.**—Resulta evidente, si hemos de tener en cuenta los textos de aquella época, que los trabajos en oro, plata, bronce, talla en marfil, bordados, y las otras llamadas «artes menores», estaban muy valorados, no sólo por los materiales costosos utilizados en su confección, sino, principalmente, por su belleza. Ya hemos hecho mención al manual titulado *De diversis Artibus*, escrito por el monje Teófilo c. 1100, en el que se describen detalladamente muchas técnicas. Por esta obra sabemos que muchos de aquellos artífices eran maestros de diversas técnicas, y que podían pasar de una a otra, conforme a los encargos que se les hacían. Esto explica los estrechos lazos estilísticos que existen entre algunas obras de arte llevadas a cabo en diferentes medios. Lo que en el pasado se creía que era el resultado de la influencia de un medio determinado sobre otro, se debió probablemente a la común paternidad de tales obras. El Maestro Hugo es un buen ejemplo de artista que podía utilizar distintas técnicas. Los elogios que le prodigaron sus contemporáneos son testimonio de la gran estima en que se le tuvo. Emplear el término, un tanto desdeñoso, de «artes menores» para la obra de hombres semejantes parece inadecuado, y por ello se viene haciendo uso desde hace pocos años del término «artes suntuarias». Esto proporciona una idea más justa del rango que este tipo de arte había alcanzado durante la Edad Media.

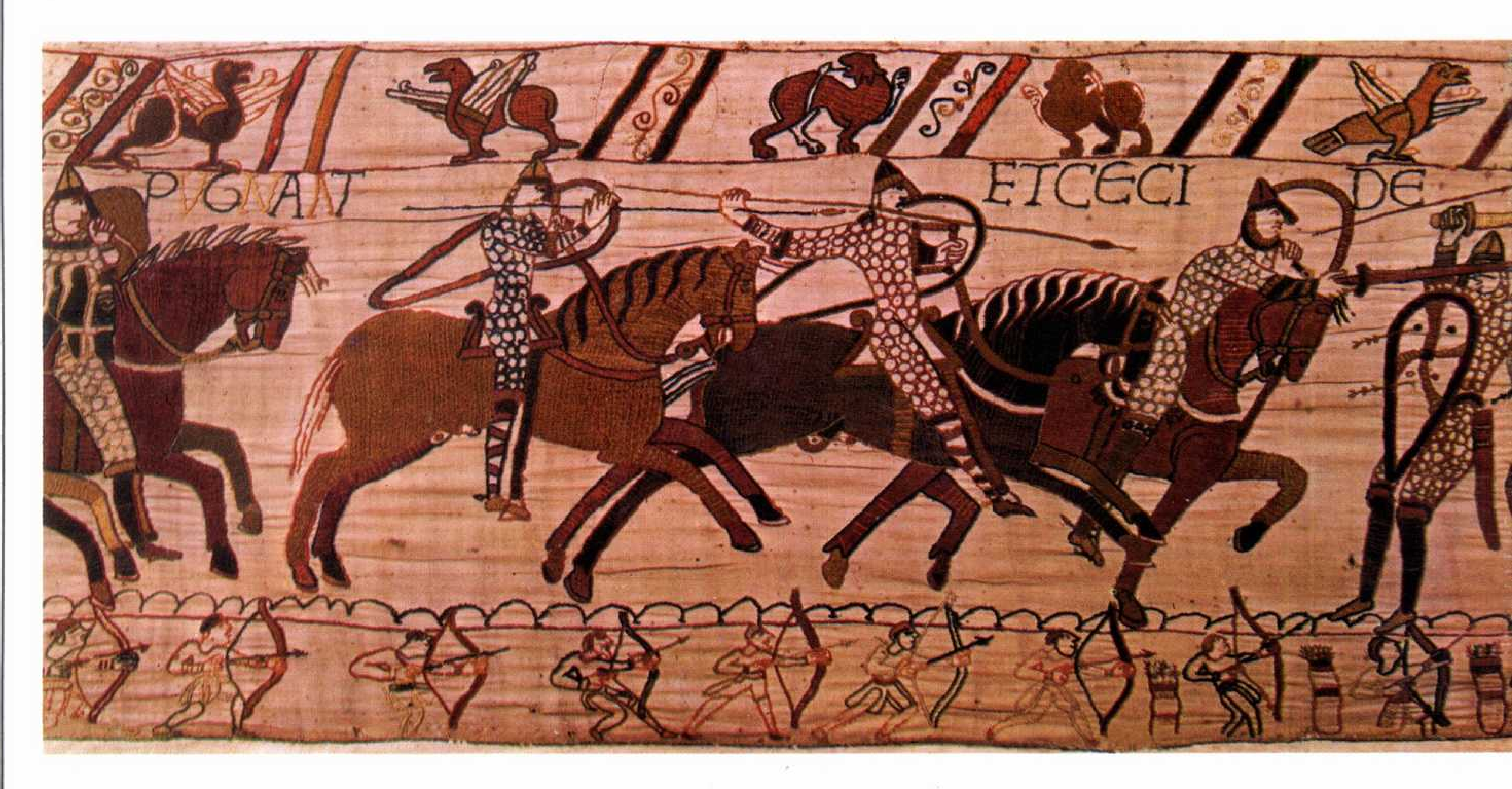
Muchos de los objetos que entran dentro de esta categoría tienen un prestigio adicional debido a sus funciones, como relicarios, frontales de altar o tapas de libros litúrgicos. En otras palabras, estos objetos estaban íntimamente relacionados con la liturgia, y adquirieron un particular carácter de santidad debido a esta relación. Por desgracia, los materiales preciosos en los que muchos de estos objetos estaban hechos los hacían vulnerables al saqueo y al robo. También era frecuente emplearlos o venderlos en momentos de necesidad. Pero, a pesar de la destrucción de tantísimos de estos objetos con el transcurso de los siglos, todavía quedan bastantes para dar una idea de lo que estas artes suntuarias fueron durante el período románico.

El altar era el lugar más importante en la iglesia, y solía estar adornado, ya fuera con un frontal esculpido, ya con uno pintado. En las iglesias más ricas, estos frontales estaban hechos de marfil, oro o plata, y por lo general se decoraban con relieves martillados por detrás (la técnica del repujado), esmaltes y piedras preciosas. Algunos ejemplos notables subsisten en España, Alemania y los países escandinavos. Cuando un abad o un obispo viajaban, solían llevar unos altares portátiles profundamente decorados que contenían reliquias. Dos altares de esta clase son la obra de un célebre artista, Roger de Helmarshausen, que es probablemente el Teófilo autor del manual de arte. El estilo lineal y dinámico de las obras de Roger se cree que muestra influencia italo-bizantina.

De los objetos propios de un altar, el más importante era el crucifijo, que se solía hacer de madera, metal o marfil. El crucifijo donado por el rey don Fernando I de España y su mujer, la reina doña Sancha, a San Isidoro de León en 1063 (Museo Arqueológico Nacional, Madrid) es un magnífico ejemplo de tales cruces. Es de 52 centímetros de altura y tallado por ambos lados. Otro famoso crucifijo de fines del período románico se encuentra ahora en el Metropolitan Museum de Nueva York y se atribuye a la abadía de Bury Saint Edmunds, Inglaterra. De los crucifijos del siglo XII, un ejemplar importante, de más de seis metros de altura, existió en la abadía de Saint-Denis, en donde estuvo a la entrada de la cripta. Hecho por encargo del abad Suger y consagrado por el Papa Eugenio en 1147, consistía en una base de bronce dorado, adornada con figuras de los Evangelistas y placas de esmaltes. Este crucifijo ya no existe, pero conocemos



La cruz de marfil donada por Fernando I y Sancha a San Isidoro de León: altura, 52 centímetros; c. 1063. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.




Caballeros normandos cargan contra las líneas inglesas, escena del Tapiz de Bayeux. Musée de la Reine Mathilde, Bayeux.

su aspecto por descripciones. Una pequeña versión de él se encontraba en la abadía de Saint Bertin, y el pie de esta cruz se conserva en el Musée Hotel Sandelin, de Saint Omer, Francia.
Además de los crucifijos, también había numerosas velas en el altar y delante de él: su número dependía de la solemnidad de la ocasión. Se solían colocar en candelabros dorados o de plata, de los que el Candelabro de Gloucester (comienzos del siglo XII), que se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres, es un historiado ejemplo inglés. Se podía contar con más iluminación procedente de las velas de las *coronae* que colgaban de las bóvedas.
He aquí un testimonio de la época:

> «La iglesia está adornada con coronas enjoyadas de luz; mejor dicho, con lámparas como ruedas de carretas, cubiertas a todo su alrededor con luces, pero no menos brillantes de gemas y piedras preciosas que las tachonan. Además, hemos visto candelabros de pie como árboles de bronce macizo, trabajados con maravillosa sutileza de arte, resplandeciendo con no menos fulgor por las gemas que por las luces que tienen.»

Estas últimas palabras de San Bernardo... Palabras de desaprobación, pero que llevan algo más que una sugerencia de admiración por la «maravillosa sutileza de arte» de estos objetos, opinión que confirman los objetos que perduran. «Los árboles de bronce» a que se refería San Bernardo eran los grandes candelabros de siete brazos utilizados en las grandes iglesias durante solemnidades especiales. En la catedral de Durham, los brazos de estos candelabros se cuenta que se extendían de pared a pared a todo lo ancho del coro. Un candelabro especialmente hermoso de esta clase se encuentra en la catedral de Milán, y se fecha en las postrimerías del siglo XII.
Los vasos sagrados utilizados en la celebración de la misa, en particular los cálices, solían ser especialmente ricos y de elevada calidad artística. En una clase aparte estaban los relicarios, algunos de los cuales asumían la forma de la parte del cuerpo que contenían —un brazo, una cabeza o un pie—, y otros eran parecidos a grandes sarcófagos hechos de oro, plata, piedras preciosas, placas de marfil y esmaltes. La abadía francesa de Conques conserva entre sus tesoros los restos sagrados de la santa a la que fue consagrada la abadía, Santa Fe (Ste-Foy). Sus reliquias están colocadas en una imagen de oro que representa a la santa sentada, su rostro hecho con una máscara romana vuelta a utilizar para este fin. A veces, los relicarios tenían la forma de un edificio con cúpula, una especie de *martyrium* de oro, con figuras de marfil colocadas en pequeños nichos.
Relacionado con el altar estaban los libros litúrgicos, algunos de los cuales se guardaban en el mismo altar, o próximos a él; otros en la sacristía, y en algunas ocasiones, si su encuadernación contenía reliquias, con los relicarios.
La encuadernación de muchos de estos libros solía llevar placas de marfil, esmaltes o diseños grabados, y constituían obras de arte del orden más elevado.
Además de los altares, había en las iglesias románicas otros numerosos objetos de gran belleza: facistoles, estatuas, pilas bautismales, cancelas y preciosas colgaduras. El Tapiz de Bayeux (que en realidad es un bordado), con su incomparable historia de la conquista de Inglaterra solía estar colocado en torno a la nave principal de la catedral de Bayeux en la Festividad de las Reliquias, el día 1 de julio de cada año. Muchas iglesias debieron de tener tejidos decorativos para estas solemnes ocasiones. Otros tejidos, con frecuencia sedas bizantinas e islámicas, fueron utilizados para las ropas del culto. Las pilas bautismales, por lo general, estaban hechas

de piedra o de mármol, y su decoración era con bastante frecuencia recargada. Algunas de las más historiadas pilas bautismales de piedra se encuentran en Inglaterra y en los países escandinavos, aunque en Suecia, de modo excepcional, incluso hay pilas bautismales de madera. Quizá la más célebre de estas pilas sea una hecha en bronce. Se encontraba originalmente en el templo Nôtre-Dame-aux-Fonts de Lieja, Bélgica (hoy en Saint-Barthélémy), encargada por el abad Hellinus (1107 al 1118) y es obra de Rainer de Huy. Aunque casi contemporánea de los altares portátiles de Roger de Helmarshausen, representa un estilo muy diferente. La obra de Roger es de carácter lineal y dinámico, y las figuras están cubiertas por las arbitrarias líneas de las vestiduras. Por el contrario, las figuras de Rainer de Huy están trabajadas en altorrelieve; sus vestimentas son suaves; las expresiones, amables, y los gestos y movimientos, naturales.

La diferencia que hay entre estos dos estilos es fundamental para poder comprender la evolución estilística del siglo XII. El estilo de Roger es totalmente románico, aunque sus fuentes que puede que sean, al menos en parte, bizantinas. En cambio, el estilo de Rainer de Huy es fundamentalmente clásico, aunque se formara sin un profundo y personal conocimiento de tal arte. Las formas clásicas podían haber sido transmitidas por una serie de intermediarios carolingios y otonianos, y se encontraban presentes ya en la región del valle del Mosa en el siglo XI, en la pintura de manuscritos y en las tallas en marfil. Por lo tanto, el estilo de Rainer de Huy no es tan inesperado como podría parecer a primera vista. Durante cierto tiempo este clasicismo fue un fenómeno propio únicamente de la región del valle del Mosa, pero con el transcurso del tiempo se hizo de importancia europea, cuando los artistas y sus obras comenzaron a influir en la producción artística de los países colindantes, particularmente en Francia. La gran cruz de Saint-Denis fue hecha por orfebres lotaringios (o del Mosa). Los vitrales de Châlons-sur-Marne también fueron obra de artistas del valle del Mosa. Ya para c. 1170 la influencia ejercida por este arte se encontraba presente en la escultura del pórtico de Senlis. Durante el último cuarto del siglo XII, podemos encontrar que el movimiento clasicista de la región del Mosa ejercía ya su influencia e inspiración en la escultura, la pintura, los trabajos en metal y marfil, no sólo en grandes zonas del norte de Francia, sino también en Alemania e Inglaterra. El estilo protogótico fue, en gran medida, de neta inspiración del Mosa.

La última etapa de este proceso de desarrollo que se encamina hacia un naturalismo todavía mayor, se debió a otro artista notable de la región del Mosa, quizá el más importante de todos ellos: Nicolás de Verdún. Su reputación debió de quedar bien establecida a fines de la década de 1170, puesto que fue llamado a Klosterneuburg, cerca de Viena, para hacer un púlpito destinado al monasterio de los monjes agustinos (convertido en un retablo de altar en el siglo XIV), labor que concluyó en el año 1181. El púlpito constaba de numerosas placas de esmaltes con la representación de escenas relacionadas del Antiguo y del Nuevo Testamento (lo que se suele llamar programa tipológico), que, en su estilo, se apartan de la gentileza de las primeras obras de la región del Mosa, y representa, más bien, un tono de gran intensidad y dramatismo. Esta característica se ve aumentada en sus demás obras, los sagrarios de las catedrales de Colonia y de Tournai. El arte de Nicolás de Verdún ya no es románico y presagia el estilo que habría de propagarse durante las primeras décadas del siglo XIII.

La contribución de los diferentes países en la producción de las artes suntuarias es difícil de valorar: en muchos casos, la atribución de obras tan fácilmente transportables es insegura. Sabemos que España produjo algunos primitivos trabajos en esmalte *champlevé*, y que Limoges fue un centro de esmaltes similares durante el final del siglo XII y comienzos del XIII. Pero es difícil estar absolutamente seguros, cuando se trata de obras de mediados del siglo XII, de si éstas son españolas o francesas. Lo mismo podemos decir de los trabajos en esmalte de la región del Mosa y los ingleses, que están estrechamente emparentados entre sí en cuanto al estilo.

Las artes suntuarias, por lo tanto, lejos de ser un simple reflejo de obras monumentales, como las pinturas murales y la escultura en piedra, estuvieron, en muchos casos, en la vanguardia del desarrollo artístico de este período. A los ojos de los contemporáneos, fueron las más dignas de encomio. Por ello es esencial, en la valoración del arte románico, concederles todo el crédito debido.

La pila bautismal de bronce hecha por Reiner de Huy, c. 1107. Saint Barthélémy, Lieja. Bélgica.



**Para mayor información:**

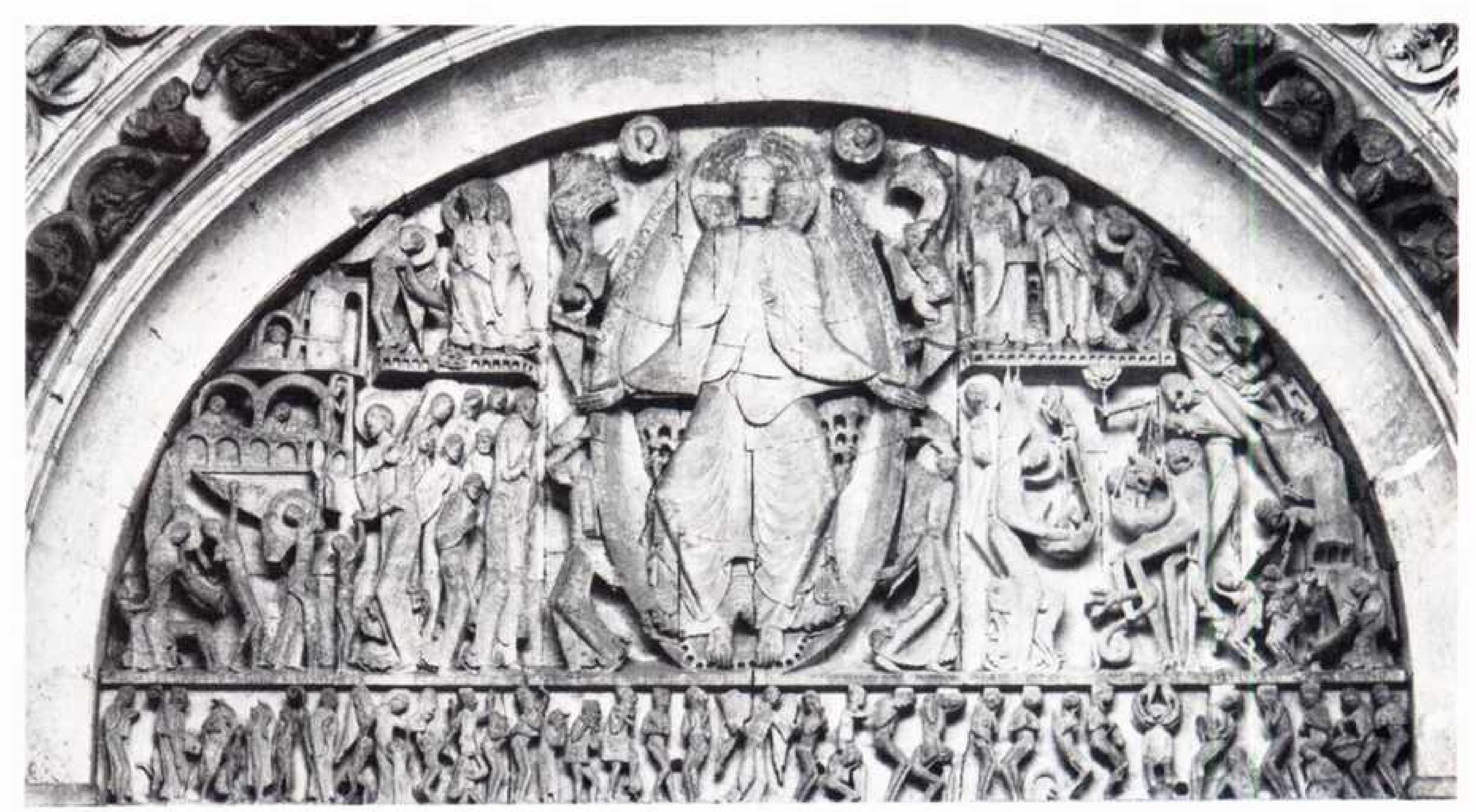
Clapham, A.W.: *Romanesque Architecture in Western Europe* (Oxford, 1936). Conant, K. J.: *Carolingian and Romanesque Architecture: 800-1200* (Harmondsworth, 1978). Dodwell, C. R.: *Painting in Europe: 800-1200* (Harmondsworth, 1971). Lasko, P.: *Ars Sacra: 800-1200* (Harmondsworth, 1973). Rickert. M.: *Painting in Britain: the Midlle Ages* (Harmondsworth, 1965). Stone, L.: *Sculpture in Britain: the Middle Ages* (Harmondsworth, 1972). Zarnecki, G.: *Romanesque Art* (Londres, 1971). Bennassar, Isabel: *Introducción al románico* (Barcelona, 1962). Gaya Nuño, Juan Antonio: *Teoría del románico* (Madrid, Publicaciones españolas, 1962). Conti, Flavio: *Cómo reconocer el arte románico* (Barcelona, 1980). Guerra, Manuel: *Simbología románica: el cristianismo y otras religiones en el arte románico* (Fundación Universitaria Española, 1978). Crozet, René: *El arte románico. Con un apéndice sobre el románico en España* (Plaza y Janés, Barcelona, 1969).

## LA ESCUELA ESCULTÓRICA BORGOÑONA

Los comienzos de la Escuela Escultórica de Borgoña están relacionados con la reconstrucción de la abadía de Cluny, la casa matriz de una orden monástica muy extendida e influyente. El trabajo de construcción del enorme edificio, que sería el mayor de toda la Cristiandad, se inició en 1088 y la consagración de la iglesia, ya concluida, fue en el año 1130. Sólo una pequeña parte de esta estructura subsiste en la actualidad, pero se conservan ocho capiteles del deambulatorio en el Musée du Farinier, de Cluny. Las excavaciones han sacado a luz numerosos fragmentos tallados procedentes de distintos lugares del edificio. Entre éstos se halla el majestuoso pórtico de poniente, del que hay testimonios gracias a dibujos y grabados hechos antes de su destrucción durante la Revolución Francesa.
La escultura de Cluny posee un gran refinamiento. Las hojas de acanto de los capiteles corintios imitan los mejores modelos clásicos. Las figuras están modeladas con delicadeza; las vestiduras se representan mediante líneas rítmicamente incisas, mientras que los contornos son vivos y expresan un tono dinámico. Los temas de los capiteles son alegóricos, y entre ellos figuran los tonos del canto gregoriano, las estaciones del año, los evangelistas, los ancianos del Apocalipsis y los ángeles.
En su día, hubo muchos cientos de capiteles tallados en la iglesia, así como en los frontales del altar, tumbas, cancelas y muchos otros objetos y decoraciones de mármol, piedra y madera, que debieron de dar ocupación a un gran equipo de escultores, hasta que, c. 1120, muchos de ellos se trasladaron a otros lugares de construcción en toda Borgoña y más lejos.
El gran escultor que talló los capiteles del deambulatorio de Cluny encontró trabajo en la iglesia de peregrinación de Santa María Magdalena de Vézelay, en donde creó dos tímpanos laterales, pero la mayor gloria de esta iglesia es el pórtico principal con la Misión de los Apóstoles en su tímpano, que es la obra expresiva de un escultor que, sin duda, recibió su formación artística en Cluny. Algunos de los capiteles hechos en Vézelay por este escultor, repiten fielmente los diseños que primero se hicieron en Cluny.
El pórtico de Vézelay ocupa un lugar importante en el desarrollo de la escultura, porque aquí la escultura de la figura se utilizó no sólo en el tímpano, sino también en el parteluz de apoyo, así como en las jambas de las puertas, dando así un paso adelante hacia los llamados «pórticos reales» del período gótico.
Otro gran escultor, también formado en Cluny, fue Gislebertus, cuyas obras más importantes subsisten en la catedral de San Lázaro de Autun, otra popular iglesia de peregrinación de Borgoña. A partir de c. 1120, y durante diez años o más, talló, prácticamente solo, los capiteles narrativos del interior de la iglesia, así como los dos pórticos (ambos con parteluz), uno en el transepto septentrional, y que ahora se encuentra en buena parte destruido, y el gigantesco pórtico de poniente con la representación del Juicio Final en el tímpano.
Otros numerosos edificios de toda la Borgoña fueron decorados con esculturas que muestran la influencia ejercida por el estilo iniciado en Cluny y que por eso merece que se le llame «escuela».
Hacia mediados del siglo XII, un nuevo estilo, más movido aún, había comenzado a dominar la escultura borgoñona (el que se ve, por ejemplo, en Charlieu y en Saint-Julie de Jonzy). Las obras de este estilo confiaban en los contrastes de luz

*Arriba:* El tímpano del Juicio Final en la catedral de Autun, Gislebertus; c. 1120-1130.

*Abajo:* La figura de Eva en la catedral de Autun, altura 70 centímetros; siglo XII. Musée Rolin, Autun.





y de sombra, así como en expresiones y posturas que rozaban la caricatura. Borgoña ejerció una amplia influencia sobre la escultura románica, no sólo en otras regiones de Francia, sino también allende sus fronteras, como, por ejemplo, en Francia y en Inglaterra. Sin embargo, más importante fue el impacto ejercido por el estilo y la decoración de los pórticos borgoñones en la primitiva escultura gótica de la Ile-de-France.



*Abajo:*
El tímpano del Juicio Final del pórtico principal de la iglesia de Santa María Magdalena de Vézelay; c. 1130-8.

*Arriba:*
Un ejemplo del estilo posterior, más vivo: un tímpano de la abadía de Charlieu; mediados del siglo XII.

# XXXII

# ARTE GÓTICO



Vitrales del ventanal de la Resurrección de la capilla de San Lorenzo; catedral de Estrasburgo; c. 1345.

EL término «gótico» se presta a interpretaciones erróneas o a usos equivocados, por lo que es mejor comenzar por explicar sus limitaciones descriptivas. Fue acuñado precisamente al final del período artístico al cual se aplica normalmente. Sus inventores fueron los historiadores y críticos de arte italianos del siglo XVI, quienes trataban de encontrar una palabra que les permitiera describir un arte que era o prerrenacentista o extraitaliano, o ambas cosas a la vez. Los godos en cuestión eran los ostrogodos y los visigodos de los siglos IV y V, que, por sus continuados ataques contra las penínsulas Ibérica e Itálica y su posterior ocupación de ambas, fueron en gran medida los causantes de la caída del Imperio Romano de Occidente y, según se mantenía, de la destrucción de la cultura artística de la antigüedad clásica. Según los italianos de épocas más tardías, reemplazaron esa cultura artística por una masa prácticamente indiferenciada de arte y de arquitectura, cuyas manifestaciones se prolongaron, a través de los siglos, hasta c. 1300, un arte que, en el mejor de los casos, podía considerarse grandioso, pero que en general era bárbaro y retrógrado. Así, pues, el término «gótico» surgió como adjetivo peyorativo y, en cierto modo, como ocurre actualmente con la palabra «medieval», tenía connotaciones que hacían pensar en algo llamativamente anticuado, proveniente de un trasfondo que, con toda seguridad, era inculto y probablemente represivo. De más está decir que la revalorización del arte gótico, que se produjo en el siglo XIX, ha disipado la mayor parte de estos matices desagradables, pasando a convertirse el adjetivo, más restringido en su aplicación, en una palabra útil y descriptiva.

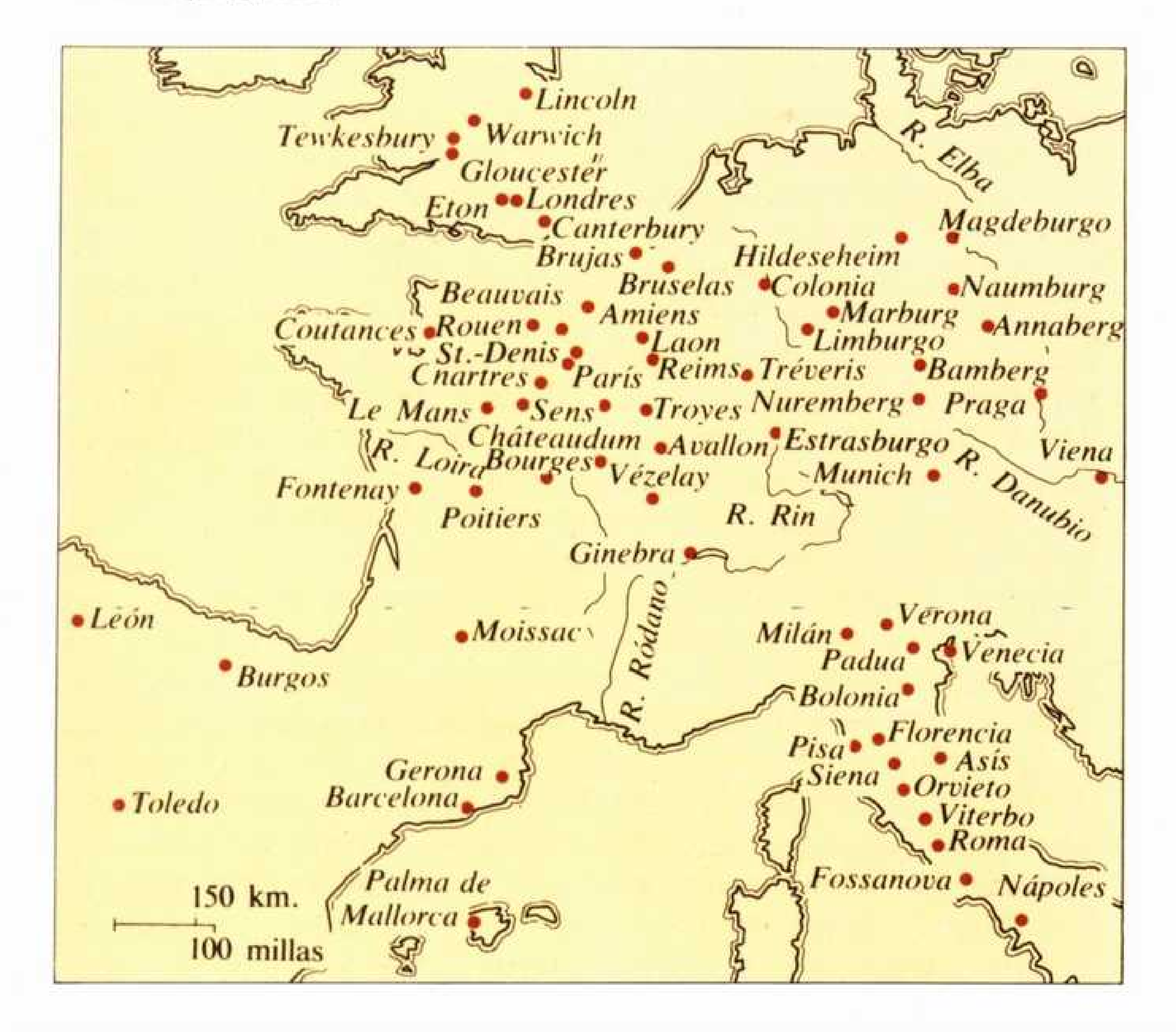
El paso siguiente en la evolución terminológica se produjo en el siglo XIX al distinguir entre los estilos de arte y arquitectura góticos de la Alta y la Baja Edad Media y el anterior estilo románico. La línea divisoria entre ambos, obedeciendo en gran medida a la influencia de los historiadores de la arquitectura, se trazó en la época en que el arco apuntado comenzó a reemplazar al arco de medio punto, c. 1150. En el otro extremo de la escala, se consideró que el período gótico había llegado a su fin con la introducción de los órdenes clásicos en la arquitectura, cosa que ocurrió c. 1400 en Italia y c. 1500 al norte de los Alpes. En la práctica, esta delimitación del período entre c. 1150 y c. 1400 ó c. 1500 también resulta útil en lo que respecta a las artes figurativas. Durante el período transcurrido entre c. 1150 y 1250, la pintura y la escultura eurpeas pasaron por uno de sus períodos fundamentales de transición, durante el cual un estilo que todavía tenía marcadas influencias de la configuración y el simbolismo del arte bizantino, cedió lugar a un interés por el realismo, el naturalismo y el sentimiento humanitario.

Por el contrario, a partir de c. 1400, el arte europeo se vio envuelto cada vez más en los aspectos académicos, anticuarios y a menudo francamente retrospectivos del Renacimiento italiano. Así, pues, el arte gótico es el que aparece entre las fechas mencionadas. No es románico ni bizantino ni renacentista... Pero resulta más fácil decir lo que *no* es que tratar de explicar no sólo lo que ocurrió durante este período, sino por qué ocurrió.

Verdaderamente, fue mucho lo que sucedió durante este tiempo y está claro que el estilo gótico (lo mismo que el estilo renacentista) es, en realidad, un conjunto de estilos. Digamos, a modo de ejemplo, que dentro de esta denominación debemos incluir la catedral de Canterbury y la catedral de Praga, la escultura del Maestro de Naumburg (fl. 1230-70) y, por lo menos, la escultura de la primera época de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), la pintura de Mateo Paris (ob. 1259) y la de Jan van Eyck (fl. 1422-41). Esta observación pone de inmediato al descubierto la aplicación limitada del término «gótico» cuando se usa sin discriminación; en la práctica, los historiadores han adoptado muchas frases calificativas. Por ejemplo, se han formulado tales como el «Estilo Gótico Internacional», creadas para evocar toda una época dentro del período gótico (en este caso, c. 1400), y los historiadores ingleses de la arquitectura manejan con familiaridad desde hace tiempo la famosa secuencia de estilos inglés primitivo, decorado y perpendicular en que se divide la arquitectura gótica inglesa tradicionalmente (otra distinción que se remonta al siglo XIX). En cambio, los intentos de atribuir al gótico, como conjunto, cualidades específicas están condenados al fracaso. No obstante, es común que se apliquen al arte gótico *tout court* adjetivos tales como «espiritual», «ingenuo», «lineal» y «hierático». Vale la pena examinar las razones de esta falta de sensibilidad, por cuanto sacan a la luz algunos de los problemas históricos aglutinados en torno a este período.

Uno de los enemigos fundamentales de cualquier arte es la ignorancia... Y la ignorancia con respecto a la Edad Media es algo muy extendido. Para mucha gente, la historia europea anterior al año 1500 es tan remota e inescrutable como la Mongolia china. Es innegable que, para cualquiera de los que viven en la era postindustrial, hay mucho de extraño y desconocido en la historia europea de las primeras épocas. Pero hay situaciones que se reconocen al instante... y, en lo que al arte se refiere, sus mecenas

La Europa gótica.



y sus productores, muchas de las condiciones prácticas en que se desarrolló el gusto estético «gótico» y en que florecieron las técnicas artísticas, subsistieron mucho después de agotarse el «arte gótico». En lo que se refiere a la formación de un artista o de un arquitecto, a la forma de alcanzar el éxito y hacerse famoso, los cambios entre el siglo XIV y, por ejemplo, el XVIII, no son todo lo absolutos como podría imaginarse.

Una de las innovaciones más llamativas del período gótico es la completa secularización de sus artistas. Podemos afirmar, casi con absoluta certeza, que el arte románico era un arte de base eclesiástica. Pero ya en el siglo XII encontramos pruebas de que los arquitectos eran, cada vez más, seglares, y existen indicios posteriores que permiten suponer que algunos de los más famosos artesanos monásticos, tales como Roger de Helmarshausen (fl. a comienzos del siglo XII), pudieron haber sido profesionales seglares que ingresaron en la vida monástica a una edad ya avanzada. Esto no significa que los artistas «eclesiásticos» hayan desaparecido de la escena c. 1200. Mateo Paris era monje benedictino, Lorenzo Mónaco (c. 1370-1425), monje camaldulense, Fra Angelico (c. 1395/1400-55), fraile dominico, y Fra Filippo Lippi (c. 1406-69), fraile carmelita. Pero en las postrimerías del siglo XIII, estos religiosos se enfrentaron a la competencia, en el nivel profesional más elevado, de artistas tales como el Maestro Honoré en París (fl. fines siglo XIII-comienzos XIV), Erwin von Steinbach (fl. 1277-1318) en Estrasburgo o Giotto (1266-1337) en Florencia. De modo que la concepción del arte gótico como producto de devotos clérigos que trabajaban para mayor gloria de Dios es sumamente equívoca.

En realidad, junto a la obra de los grandes maestros, floreció en las postrimerías del siglo XIV cierta comercialización y producción en masa que pueden resultar sorprendentes en una época preindustrial. Por ejemplo, la proliferación de universidades y el número cada vez mayor de personas dedicadas al estudio de algunas disciplina académica creó la necesidad de producir y comercializar grandes cantidades de textos *standard*, especialmente biblias, los escritos de los Padres de la Iglesia y libros de leyes, todos ellos en sus correspondientes comentarios.

Para comprender el concepto de «producción masiva» en la Edad Media basta examinar las minuciosas tallas de un edificio, como la nave de la catedral de Canterbury (fines del siglo XIV).

Los canteros no necesitaban en absoluto de la imaginación: el arquitecto obtenía en parte su efecto mediante un número restringido de molduras y motivos repetidos de forma aparentemente interminable. Los edificios de este tipo sólo podían llegar a feliz término si el arquitecto contaba con un equipo de canteros capaces de trabajar con precisión meticulosa en una línea de producción.

Así fue como, en los siglos XIII y XIV, la producción artística se secularizó cada vez más. En general, esto fue un reflejo de la prosperidad de las poblaciones y ciudades y de los beneficios de la vida civil a que ello dio lugar. Progresivamente, esto debió de haber llegado a pesar más que la seguridad que se ofrecía a quienes pertenecían a una orden religiosa. Desde siempre, los miembros de las colegiatas y las comunidades monásticas, contaron con protección contra los rudos ataques y presiones del mundo exterior, y hubo un prolongado período en que estas instituciones fueron un refugio natural para todos aquellos que tuviesen inquietudes artísticas. Sin embargo, como refugio de los artistas, tenían serios inconvenientes. En primer lugar, un miembro de una comunidad clausurada debía de tener considerables restricciones en cuanto a sus posibilidades de desplazamiento. Y en cuanto a la actitud ante su obra, a la que se supone que también debía prestar elogio verbal, tuvo que parecer cada vez menos realista. Esto se ve claramente en la *Regla de San Benito* y en el tratado del siglo XIII *De Diversis Artibus*, de fundamental importancia, escrito por un autor monástico que se dio el nombre de Teophilus y que actualmente, por razones bien fundadas, se cree que fue el escultor alemán Roger Helmarshausen. En lo que a los fines artísticos se refiere, Teophilus pertenece indiscutiblemente al período románico (*véase* Arte Románico); pero los principios de su obra son perfectamente válidos para todos los miembros de todas las comunidades religiosas de todos los tiempos. Un artista conventual debe ser humilde, no mostrarse orgulloso de sus realizaciones, y no manifestar interés por las retribuciones en dinero. Para él, siempre están al acecho los pecados del orgullo y la avaricia. Pero la humildad no es, por lo general, la virtud primordial que adjudicamos a los grandes maestros, y por lo que sabemos sobre las carreras del Giotto y de Henry Yevele, podemos suponer que ganar dinero y reconocimiento figuraban muy alto en la lista de sus prioridades. La secularización de los artistas no es sorprendente; hacia fines del siglo XIII se habían establecido en las principales ciudades europeas comunidades de artistas y de artesanos. Según las listas de recaudación de impuestos, en 1292 había en París 33 pintores, 24 imagineros, 23 iluminadores y 104 personas inscritas como canteros y albañiles. Las primeras ordenanzas para los pintores londinenses datan del año 1283.

Lo cual nos lleva de una manera inmediata al tema de los gremios. Estos han adquirido, en general, una fama de oscurantismo y represión restrictiva en sus actividades. La verdad es que ha llegado a sugerir que la supuesta libertad de los artistas renacentistas se debió, en cierto modo, a la ruptura del «sistema de gremios». Todo esto es muy equívoco. En primer lugar, según todas las apariencias, los reglamentos de los gremios parecen no haber restringido en ningún momento las actividades, los movimientos ni el trabajo de ningún artista de real valía. Para poder trabajar en la catedral de Siena, Giovanni Pisano (c. 1245/50-1314) se trasladó a esa ciudad y le fue concedida la ciudadanía. Más tarde regresó a Pisa a fin de trabajar en su catedral. El saboyano Jacobo de San Jorge (que trabajó en Inglaterra entre 1278 y 1307) marchó a este país en la misma época para dirigir en Gales la construcción de castillos para Eduardo I. Durante las décadas de 1320 y 1330, el Giotto se trasladó de Florencia a Nápoles, y volvió luego a esta última. En 1330, Simoné Martini (1280/5-1344) cambió su residencia a Aviñón (donde murió). Los canteros romanos que trabajaron el mármol bajo los reinados de Pedro y de Odorico llegaron a Westminster en las décadas de 1260 y 1270 para disponer el presbiterio de la iglesia de la nueva abadía de Enrique III. Poco se sabe sobre los efectos prácticos de las actividades de los gremios durante la Edad Media; pero, por los reglamentos que han llegado hasta nosotros, se deduce que su objetivo primordial no era restringir a los artistas de primera

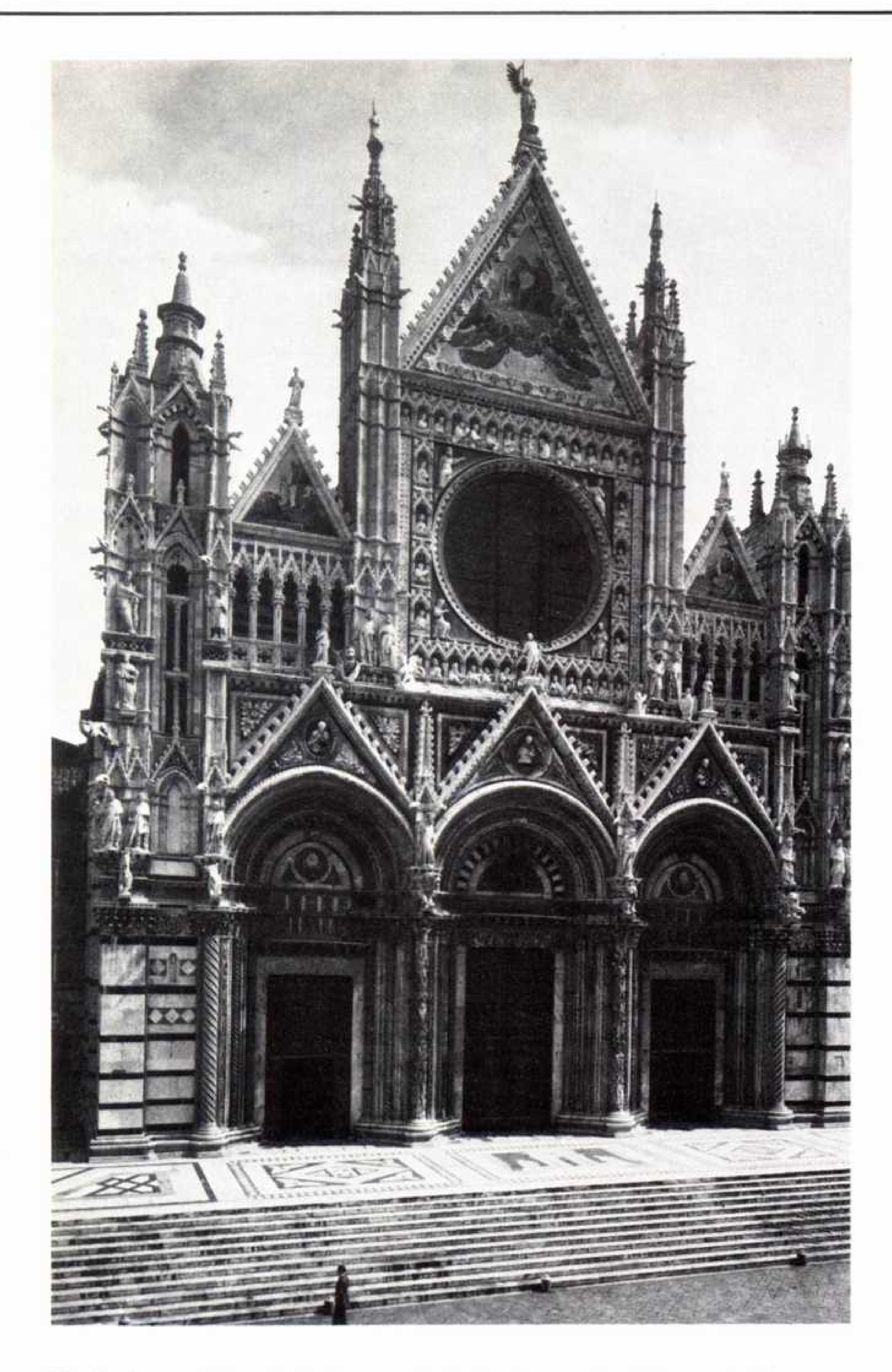


Capilla de la Trinidad de la catedral de Canterbury; 1174-85.

línea, sino proteger a los de segundo orden, realmente buenos. Las ordenanzas contenían tanto reglas generales sobre las reuniones y la conducta de sus miembros como instrucciones precisas sobre tipos determinados de trabajo. Los reglamentos generales estaban destinados, sobre todo, a hacer de sus miembros una unidad y dotarlos de un *esprit de corps*. Todos los años se mantenían reuniones generales reglamentarias y se organizaban procesiones, especialmente en el día del santo patrono, y se esperaba que todos los miembros asistiesen a ellas. En realidad, se suponía que la mayor parte de los gremios debía tener su propio altar en una iglesia local a fin de congregar allí el culto de la corporación. A veces se exigía igual asistencia en caso del funeral de uno de los miembros, y a los miembros más ricos les estaba encomendado visitar a sus colegas enfermos y necesitados. Las ceremonias públicas demostraban a las claras al mundo la existencia, composición y jerarquía del gremio, y, hasta cierto punto, debieron de fomentar un sentimiento de solidaridad y un objetivo común entre los artistas que participaban. Pero si los miembros gozaban de una sensación de protección de algún tipo por pertenecer a un conjunto, a una corporación, mayor (y benéfica), también había que proteger el buen nombre de la profesión guardando a sus miembros de los timadores y de los estafadores que había dentro mismo de sus filas. A esto se debe que los reglamentos pormenorizados se refieran, sobre todo, a tareas específicas (por ejemplo, la fabricación y decoración de escudos, sillas o imágenes religiosas), y especialmente de malos artículos restaurados que pudiesen salir al mercado como nuevos.

Era corriente formarse durante varios años como discípulo en un taller establecido. Desde el siglo XV, quedan contratos que demuestran una relación legal entre el maestro y el discípulo, aunque, al parecer, la duración real del aprendizaje era bastante variable. Alberto Durero (1471-1528) fue durante tres años discípulo de Michael Wohlgemuth (1434-1519); Rogier van der Weyden (1399/1400-64) estuvo durante cinco años en el taller de Robert Campin (1378/9-1444) El objeto del aprendizaje era, sobre todo, mantener la calidad. Se suponía que, tras cinco años de ver trabajar a Robert Campin, un aprendiz podía convertirse,

al menos, en un pintor digno de comparanza (aunque no necesariamente en un artista inspirado ni memorable). No obstante, esto también propiciaba un respeto hacia la tradición que constituye un rasgo prominente del arte medieval. Esta característica quedó expresada de manera bien clara en uno de los manuales para pintores escritos en el Medioevo que han llegado hasta nosotros: el *Libro dell'Arte*, de Cennino Cennini (fl. c. 1370-c. 1440), escrito probablemente en las postrimerías del siglo XIV. Cennini hacía hincapié en dos elementos bien definidos en la formación de un joven pintor: aprender de un buen maestro y copiar de la naturaleza. Con respecto a la naturaleza, resulta difícil saber si, por ejemplo, un artista del siglo XIII se habría expresado precisamente de esta misma manera (aunque en la escultura de este siglo hay muchas obras muy directamente relacionadas con la naturaleza); pero el sentido de Cennini de la importancia de tener un buen maestro implica que ese maestro también debía de haber tenido, a su vez, otro buen maestro. Él mismo, nos dice, había aprendido los preceptos del arte de Agnolo Gaddi (c. 1350-96), quien, a su vez, había sido hijo y discípulo de Taddeo Gaddi (1300-66), que fue, por su parte, discípulo del Giotto.
No hay razón alguna para suponer que un artista del siglo XIII no habría pensado más o menos lo mismo, aunque la inclusión que hace Cennini de sus propios «antecedentes» se debió, sin duda, a la gran reputación de que gozaba Giotto a fines del siglo XIV. No obstante, en un sentido estrictamente práctico, la posesión de una buena formación ha sido considerada en todas las épocas como prueba *prima facie* de seriedad, con consecuencias claras en el caso de la arquitectura. Cualquier mecenas que conociese los edificios construidos por Heinrich Parler (mediados del siglo XIV) no dudaría en emplear a su hijo, Peter Parler (1330-1399).
Se suele decir a veces que este respeto por la tradición produjo un efecto entontecedor sobre el arte, y que la Edad Media había quedado marcada por un conservadurismo innato. Esto es cierto sólo en parte: desde la perspectiva del siglo XX, los cambios parecen haberse producido lentamente, pero parece poco probable que esta característica particular hubiera sorprendido especialmente a mucha gente antes de mediados del siglo XIX. Hasta entonces, los cambios en el arte solían producirse gradualmente, y la originalidad casi siempre se veía atemperada por un marcado respecto hacia la tradición. Además, es evidente que el equilibrio así establecido no inhibió en ningún momento la producción de obras de arte de sobrecogedora belleza. Pero en lo que respecta al período gótico, es mucho más difícil que para cualquiera de los períodos artísticos posteriores averiguar lo que pensaban los propios artistas y arquitectos sobre este equilibrio.
Existe una tercera categoría de personas a quienes debemos referirnos aquí: los clientes. La gran mayoría del arte medieval que ha llegado hasta nosotros es de aplicación eclesiástica; durante el período románico (siglos XI y XII), tal vez no nos equivocaríamos al afirmar que la iglesia, en sus diversas formas, ejerció un monopolio en lo que al patrocinio del arte se refiere. Sin embargo, a partir del siglo XIII aparecen en escena dos tipos de clientes seculares: el rey y el concejo ciudadano.
En todas las épocas y de acuerdo con sus medios, los reyes habían ejercido su patrocinio en el campo de la arquitectura, ya que los extranjeros solían juzgar su jerarquía, en parte, por el patrimonio que poseían. La Capilla Real de Carlomagno en Aquisgrán (construida c. 785-800) y el Gran Salón del Palacio de William Rufus, en Westminster (década de 1090), figuran entre los mejores ejemplos que han llegado hasta nosotros (muy cambiado ahora este último).
Sin embargo, durante el siglo XIII hay cada vez más pruebas de un interés más específico por las artes decorativas entre los miembros de las familias reales. Luis IX de Francia (San Luis, que reinó 1226-70) y Enrique III de Inglaterra (reinó en 1216-72) son figuras de particular importancia. Mucho es lo que se sabe sobre el interés que se tomó Enrique III en la decoración del palacio y de la abadía de Westminster y de su palacio de Clarendon, en Wiltshire. San Luis tenía un proyecto artístico de gran importancia para la nueva capilla palatina de París (la Sainte Chapelle); también sabemos que empezó a construir una biblioteca de manuscritos. Sus sucesores continuaron con la colección, que a fines del siglo XIV era una de las más importantes de Europa, ya que contenía aproximadamente 1.000 ejemplares.
Por la misma época empezaron a coleccionarse otras bibliotecas seculares, entre las que se destaca la de los Visconti de Milán. A fines del siglo XIV, tenía unas proporciones similares a las de la anterior. Este tipo de actividad no significó nada tan abstracto como el coleccionismo de «arte». Las bibliotecas eran algo respetable, y éstas tenían el carácter de las que poseían los caballeros del siglo XVIII, con su enorme preponderancia de obras clásicas de referencia y de literatura. Por otra parte, los reyes no coleccionaban «arte», sino curiosidades, tales como animales salvajes (Enrique III de Inglaterra tenía un elefante en la Torre de Londres). Más tarde, en el siglo XV, los grandes señores de Italia llegaron a coleccionar esculturas antiguas, piedras preciosas, medallas y camafeos. El concepto del coleccionismo de «arte» hizo su aparición en escena tardíamente. De todos modos, el espectáculo de hombres importantes de familias distinguidas que mostraban un interés tan directo por el arte debe de haber tenido, sin duda, un efecto beneficioso sobre los artistas. Esto no sólo otorgó una especie de nobleza a la profesión, sino que abrió a quienes la practicaban perspectivas de avance social que aparentemente no habían existido anteriormente. Durante el siglo XIV, se encuentran en Italia y en Francia grupos de artistas que forman parte del personal de la corte y están estrechamente relacionados con el príncipe o monarca correspondiente. El cargo de *Valet de Chambre* de la corte francesa es el más conocido de estos puestos palaciegos —más tarde, Pol de Limburg (c. 1410-15) y Jan van Eyck (c. 1425-41) fueron *valets de chambre* de los duques de Berry y de Borgoña, respectivamente—. Les precedieron muchos otros, entre ellos el Giotto, que, en carácter de *familiaris* (miembro del personal de la casa real), ocupó un puesto similar en la corte de Nápoles (c. 1330-3).
Esta ampliación del interés secular por las actividades de los artistas tuvo también efectos beneficiosos en otras direcciones. El más evidente fue el modo en que los concejos ciudadanos trataron de emular las actividades de las cortes reales. También estos concejos necesitaban palacios y espléndidas capillas. Basta ver la Casa Consistorial de Londres, y la estrecha vinculación entre el alcalde, los concejales y la catedral de San Pablo, para darse cuenta de que la pompa con que «oficialmente» se rodeaba la ciudad era de suma importancia.
La mayoría de las ciudades medievales tendrían



Fachada occidental de la catedral de Siena, de Giovanni Pisano y Giovanni di Cecco; fines del siglo XIII.

ayuntamientos y dependencias, aunque es inevitable que en muchos casos hayan sido reconstruidos desde entonces. Es posible que el ayuntamiento de Londres se remonte al siglo XIII (en la actualidad pertenece en su mayor parte a comienzos del siglo XV); el ayuntamiento de Norwich corresponde fundamentalmente a comienzos del siglo XIV. Pero los palacios municipales más antiguos y espléndidos fueron construidos en Italia. El establecimiento de las comunas italianas a partir del siglo XII desembocó, en los siglos XIII y XIV, en la construcción de numerosos edificios cívicos de grandes proporciones, copiados a menudo de los palacios imperiales alemanes. La decoración original de estos palacios municipales a menudo ha sobrevivido a los edificios, y al parecer el tema más popular fue el ciclo de imágenes de grandes hombres de la antigüedad y de la historia bíblica, recurso buscado tal vez por un régimen para vincular sus aspiraciones a un pasado respetable. Sin embargo, el hecho de que eran posibles empresas más ambiciosas lo demuestra la secuencia de decoraciones del Palazzo Publico de Siena, donde las pinturas que se han conservado abarcan una amplia gama de imaginería religiosa, alegoría e historia más o menos reciente.

La determinación de las comunas italianas de poseer edificios públicos imponentes se trasladó también a la determinación de poner la supervisión de la fábrica de la gran iglesia local (por lo general una catedral) que hasta entonces había estado a cargo de las autoridades eclesiásticas, en manos de un comité del concejo o de un gremio existente. De esta manera, la reconstrucción de las catedrales de Florencia y de Siena, por ejemplo, se convirtió en una empresa cívica, para la que se utilizaron fondos provenientes de la recaudación local de impuestos.

Es de suponer que se habrá creado un puesto cívico paralelo al del *valet de chambre* —es decir, un puesto en el cual los artistas desempeñasen la misión oficial de servidores del concejo de la ciudad—. Esto fue así en el caso de los arquitectos. Pero también surgió la necesidad de un ingeniero de la ciudad, pues, aparte de las obras de mérito estético, era necesario efectuar un mantenimiento permanente de las carreteras, las murallas, los puentes y los desagües. Fueron tan pocos, en cambio, los casos en que la imitación de las cortes reales llegó al extremo de tener un «pintor oficial de la ciudad», que no se los puede tener en cuenta. Es de suponer que se lo haya considerado un gesto suntuario inaceptable para la mayor parte de los concejales.

De todos modos, la suerte del artista y del arquitecto siguió mejorando durante todo el período gótico como resultado del creciente interés que despertaron las artes en los niveles más elevados de la sociedad aristocrática y civil. Ya por el siglo XIV, los hombres cultos podían interesarse por actividades tales como la arquitectura, la escultura y la pintura sin temor de parecer ridículos a sus pares, y los artistas, en una especie de transformación recíproca, hicieron suya parte de la distinción que habitualmente venía asociada con este interés.

Los primeros títulos de caballeros otorgados a artistas corresponden a las postrimerías de este período, es decir, a fines del siglo XV. Andrea Mantegna (1431-1506), Gentile Bellini (1429-1507) y Carlo Crivelli (1430/5-c. 1495) merecieron todos tan alto honor.

La situación que hasta aquí hemos descrito no encierra misterio alguno y no se requiere un gran esfuerzo de imaginación para reconstruirla. ¿A qué se debe, entonces, que el arte gótico presente tales problemas de interpretación? La respuesta reside, en parte, en el hecho de que el arte gótico no se expresó verbalmente de manera fácilmente perceptible. A pesar de este aparente interés por el arte que manifestaban los hombres cultos, y a pesar del aumento creciente de la aceptación social de los artistas, en toda la Edad Media no se desarrolló la práctica de escribir sobre el arte. Esto puede deberse, en parte, al enfoque dado a toda la educación formal por sus antecedentes clásicos: el «arte», en el sentido moderno, era un oficio, una operación «mecánica» y, como tal, no se prestaba al análisis intelectual ni lo merecía.

De hecho, resulta equívoco que el uso medieval de la palabra latina *Ars* denotase un oficio, por oposición a *Scientia*, que demandaba una elaboración intelectual.

No se consideraba a los artistas dignos de biografía, ni a las actividades que realizaban, merecedoras de comentarios escritos. En consecuencia, es muy poco lo que se sabe sobre las vidas de los artistas medievales, y aún menos lo que conocemos con certeza sobre el modo en que la gente hablaba sobre el arte en la Edad Media. No sabemos casi nada sobre cómo distinguían los clientes y los artistas entre una

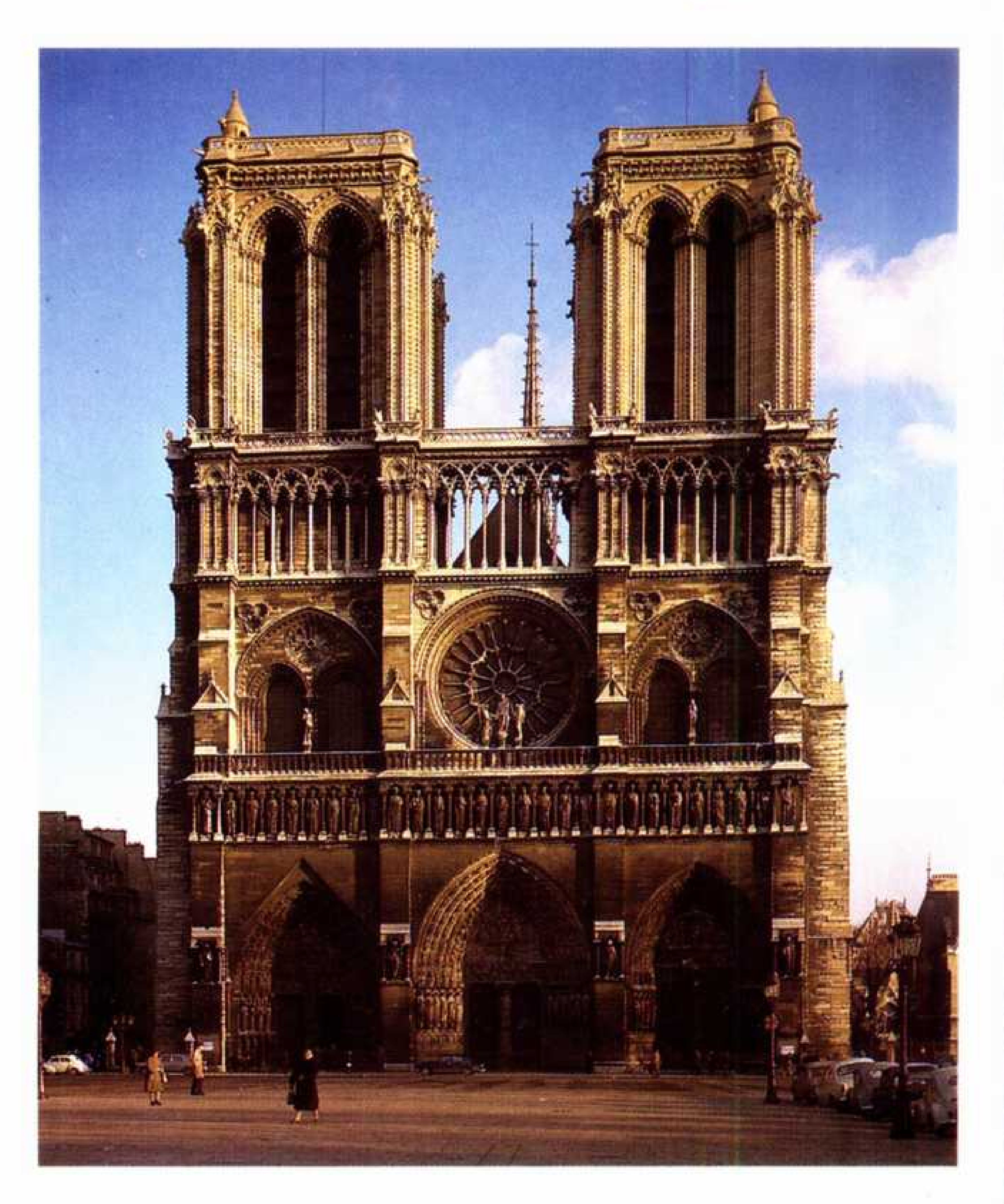
buena y una mala obra de arte, sobre qué decían acerca de la interacción de tradición y originalidad o sobre cómo reparaban en la aparición de un estilo nuevo.
Sin embargo, la ausencia de comentarios escritos sobre estos aspectos no implica, en modo alguno, que los artistas y los clientes estuviesen reducidos a la incoherencia al enfrentarse a ellos. Indudablemente, el abad Suger (c. 1081-1151) no sacó los nombres de sus artistas y arquitectos de una mitra cuando hacía sus planes para Saint-Denis, y sus escritos muestran, casi entre paréntesis, que era consciente de la existencia de un estilo arquitectónico «moderno».
El monje Gervasio de Canterbury (c. 1200) dejó una narración larga y famosa sobre los trabajos de construcción de Canterbury que siguieron al incendio de 1174, en la cual muestra de manera clara que el estilo arquitectónico del nuevo edificio era original y memorable y habría de distinguirse, sin lugar a dudas, de las construcciones correspondientes a los comienzos del siglo XII. Cennino Cennini advirtió (de manera algo menos clara) que la creatividad artística en la pintura dependía de que se lograse un equilibrio entre las imposiciones de la tradición, las exigencias del mundo visible y la operación de la imaginación del artista.
Sus escritos tienen gran interés debido a la dificultad que se advierte en su intento de dar forma a estos conceptos algo abstractos. De hecho, el lenguaje que usó tiene claras resonancias de la *Ars Poetica* de Horacio y de un platonismo algo nebuloso. Una mente de formación académica podría haber acometido este empeño con mayor facilidad, pero debemos llegar a la conclusión de que durante la mayor parte de este período ninguna persona culta trató de hacer un estudio escrito razonado sobre este tema. La idea de que era posible reducir las actividades de un artista a la forma de un tratado literario hubo de esperar a que apareciera la obra de Alberti *Della Pittura* (c. 1435; escrita primeramente en latín).
Esta falta de disposición de las clases cultas a preocuparse del arte en términos literarios establece un límite permanente a nuestro conocimiento sobre estos aspectos de la evolución del arte y de la arquitectura.
Podemos deducir esta reticencia de la innegable exclusión que se hacía de los nombres de los artistas en las reseñas sobre sus obras. Un cronista del siglo XIII de la abadía de St. Alban, Inglaterra, escribió que «aquél bajo cuya autoridad se realiza una cosa es quien la realiza».
Y hay una tendencia casi universal, entre los escritores medievales, a recordar las cosas por el nombre de la persona que pagó por ellas o que de alguna manera alentó su creación. De esta manera, nos han sido transmitidos los nombres de los obispos, abades o priores que ocupaban el cargo cuando se construyeron determinadas iglesias, como si suya fuese la paternidad de las mismas, y muchísimas veces los manuscritos se conocen por el nombre del bibliófilo para quien fueron producidos.
La aparente negligencia que hacía que el nombre de un artista casi nunca apareciese vinculado a su obra pone ante nosotros uno de los rasgos del arte medieval y gótico que tal vez nos resulte más difícil captar: el aparente anonimato de quienes ejercían esa profesión. Nos cuesta creer que el autor del Salterio de Oscott (British Library, Londres) o el arquitecto de St. Augustine, Bristol, fueran ceros a la izquierda, a pesar de que no conocemos sus nombres. También resulta imposible creer que obras de este calibre y de tanta individualidad no fuesen acompañadas de una considerable fama, que circulara tal vez dentro de un círculo restringido de entendidos. Así, pues, nos toca examinar el tipo de reputación que buscaban estos artistas, por lo que nos permiten entrever las pruebas que han llegado hasta nosotros.
La primera conclusión que se hace aparente es que pocos artistas consideran sus obras como monumentos que habrían de mantener vivos sus nombres a los ojos de la posterioridad.
En la actualidad, cuando prácticamente todos los cuadros llevan firma, cuando muchos edificios tienen una piedra fundamental que lleva grabado el nombre del arquictecto y cuando la mayoría de nosotros deseamos que se nos conmemore con una lápida sepulcral que lleve inscrito nuestro nombre, esta actitud puede parecer desconcertante. Sin embargo, todo parece indicar que en la Edad Media se habría enfocado el problema desde una perspectiva algo más realista; ¿cuáles eran las personas y los hechos que merecían un monumento?
En términos generales, la respuesta era: «muy pocos», pero en especial los hechos de los grandes y poderosos y de los caritativos. En la práctica, las instituciones de caridad más importantes solían recibir las aportaciones de quienes eran también poderosos. La idea de que el arte podía llegar a convertirse en un monumento personal para su creador no era, al parecer, algo que preocupase, salvo rara vez, a los artistas de la época.
Donde más abundan en el Medievo las inscripciones con el nombre de los artistas sobre una obra de arte es en Italia. Esto, que podría considerarse una característica de los italianos, tal vez no sea más que una borrosa supervivencia del concepto clásico de la *Fama* como algo deseable. En el norte, aparecen pocas obras de arte firmadas antes del siglo XV. Sólo cabe suponer que la inclusión del nombre de un artista en una tumba o en un manuscrito no era sino un acto de presunción —algo así como una pérdida de las buenas maneras—, indeseable tanto para el cliente como para el artista.
Esto no significa que un artista, igual que el resto de los seres humanos, no se preocupase por lo que sería de él después de su muerte. Pero es posible que, al igual que los demás, considerase que el acto litúrgico póstumo que le ofrecería su gremio o una institución religiosa sería una forma más útil y eficaz de conmemoración. Lo recordarían, al parecer *in perpetuo*, nombrándole todos los años, y se elevarían plegarias adecuadas para su alma en el más allá.
Por consiguiente, el anonimato del arte gótico no implica que los artistas y arquitectos perteneciesen a una clase oprimida, ni tampoco que fuesen devotos y humildes en exceso. No indica que la evolución de las ideas estilísticas en boga se llevase a cabo con sometimiento religioso.
En realidad, si juzgamos por las raras ocasiones en que se transparenta lo que hay detrás de la escena, resulta más realista imaginar un período de intenso dramatismo y apasionamiento, poblado por coloridas personalidades capaces de realizar obras de calidad excelsa. Además, es de suponer que durante este período cada vez se hizo más frecuente un tipo de cliente, secular o eclesiástico, dotado al mismo tiempo de elevados conocimientos sobre el tema y de la capacidad necesaria para elegir artistas particulares para cometidos también particulares. En el fondo, las pruebas reunidas por los eruditos empiezan a poner al descubierto esta situación de una manera mucho más pormenorizada antes del cierre del período gótico.

**El arte europeo (excepto el italiano) c. 1150-1300.—** En los albores del período que estamos considerando, tropezamos inmediatamente con los problemas mencionados. El período comprendido entre 1150 y 1250 presenta ciertas ventajas para el historiador. En arquitectura, es posible hacer la crónica de la explotación de las posibilidades del arco apuntado, de la bóveda de arista y del arbotante; en las artes figurativas, el historiador puede observar la aproximación llamativa hacia un estilo más realista de la figura humana. Sin embargo, se requieren una gran imaginación y cierta audacia para inferir, a partir de los monumentos, lo que cada maestro creía estar haciendo, y a menudo resulta igualmente arduo evaluar cuáles eran las cualidades por las que una obra maestra era admirada en su época.

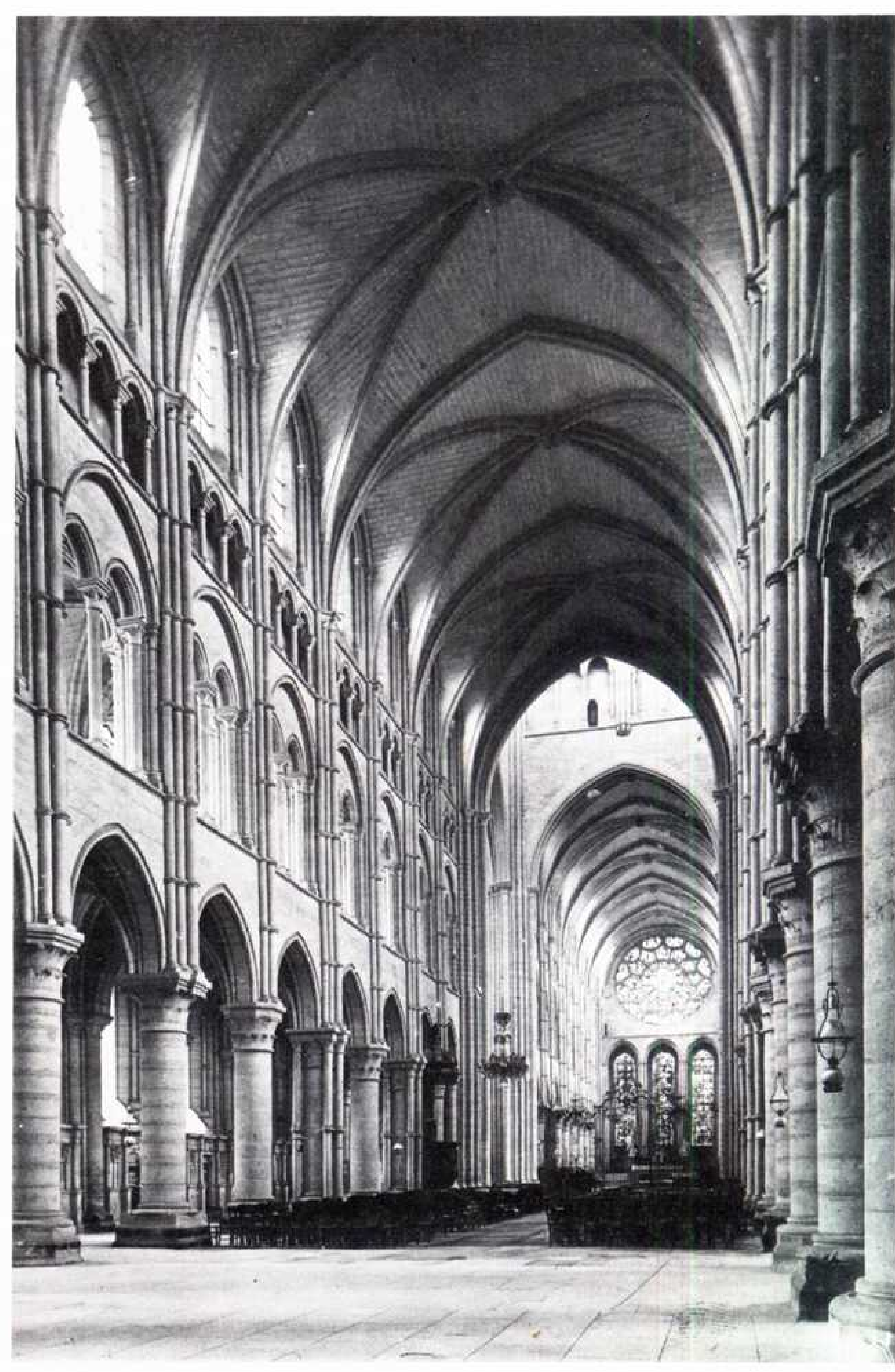
La figura que tradicionalmente domina los comienzos del arte gótico no es un artista, sino un patrocinador de las inmediaciones de París, el abad Suger de Saint-Denis. No se puede decir que nos falte información sobre él, ya que dejó dos extensos escritos autobiográficos, de los cuales, gran parte está dedicada a su preocupación por reconstruir y restaurar la iglesia de su abadía.

En estos escritos, se vislumbran muchas de las cualidades menos admirables del hombre de negocios exitoso (Suger lo era en grado sumo): una admiración desmesurada por todo lo que evidenciase un buen manejo de las finanzas, una predilección por los efectos suntuosos, un sentido del gusto que a veces parece descarriarse y un interés superficial por el pasado que puede ser sólo aparente. Pero Suger tenía un ojo infalible para la calidad técnica y, aunque (respondiendo a la característica de este período) jamás menciona el nombre de un artista, sin duda no fue por accidente el que tuviera trabajando para él al menos a dos arquitectos de primer orden. Veremos con claridad qué lugar les corresponde en la historia de la arquitectura y la escultura europeas.

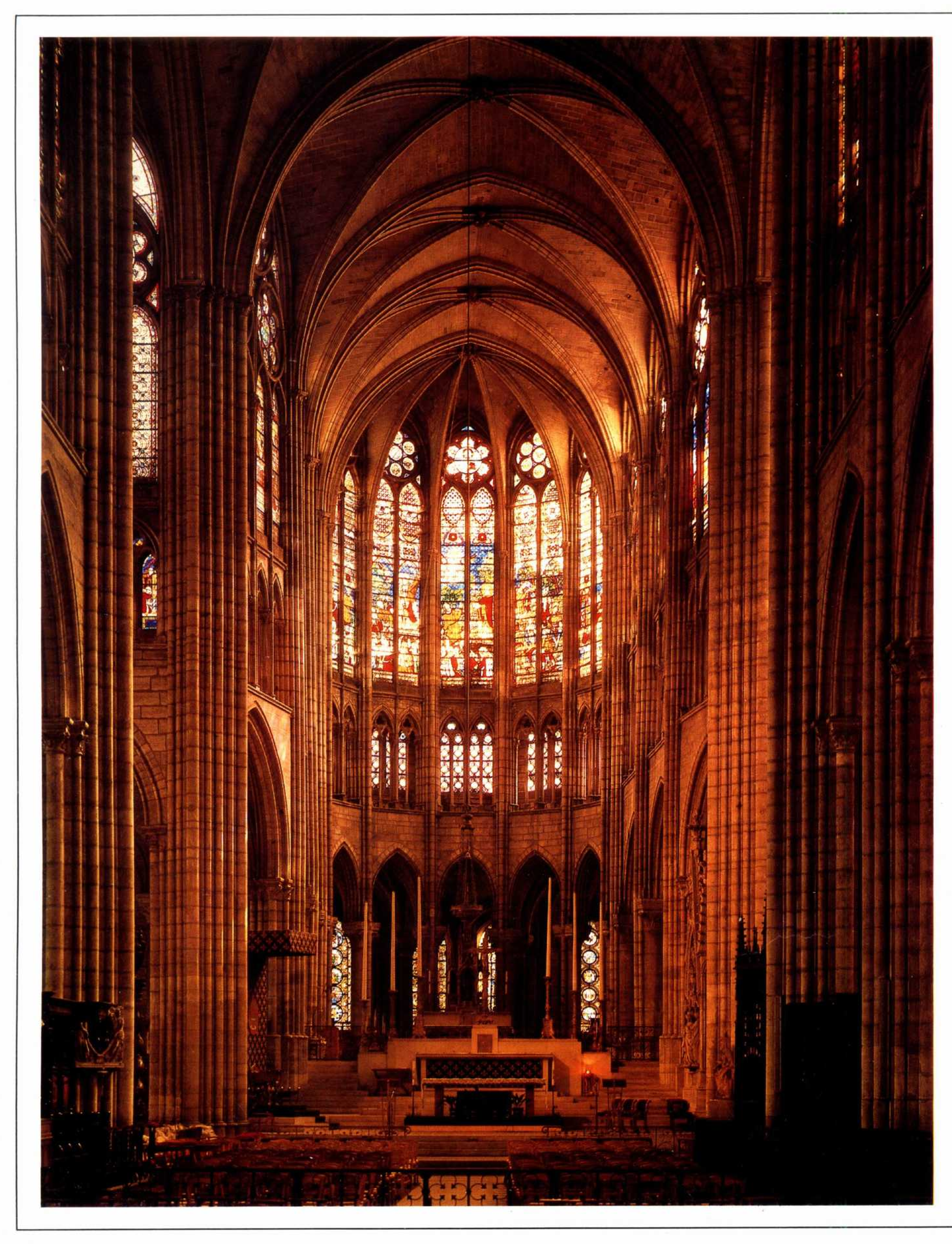
Una de sus realizaciones principales fue reemplazar el ábside carolingio de St.-Denis por un nuevo coro, un deambulatorio y capillas radiales. Por desgracia, ese coro fue remodelado drásticamente durante el siglo XIII, pero el deambulatorio y las capillas, cuya construcción comenzó en 1140, se conservan casi como Suger las dejó. Hasta entonces, el extremo oriental de la iglesia se había planteado generalmente como una serie de unidades separadas; las capillas estaban netamente separadas entre sí, y cada una tenía un acceso independiente desde el deambulatorio. El arquitecto de Suger derribó todas las divisiones internas y abrió así un espacio amplio, estimulante, parecido a un salón, en el interior de la iglesia, y simplificó el exterior dándole el aspecto de una serie de ondulaciones suaves y regulares. Este efecto fue posible por su suprema maestría técnica en el cálculo y la construcción de bóvedas ojivales, lo que, ya por sí mismo, debió de establecer nuevas exigencias en el nivel de destreza técnica. Pero su reelaboración del espacio interior desencadenó multitud de imitaciones notables, por ejemplo en Nôtre Dame de París, donde la idea de simplificar el perímetro externo del edificio se llevó aún más adelante. De esta época no ha quedado ni en Francia ni en toda Europa ningún edificio



Fachada occidental de Nôtre Dame, París; c. 1200-45 (restaurada en el siglo XIX).



Los alzados en cuatro niveles de la nave y coro de la catedral de Laon; 1165-1200.



que se aproxime a la maestría del arquitecto de Suger en el manejo de sus materiales; no podemos por menos que lamentar la pérdida del alzado interno de su coro en St.-Denis.

El alzado interno de una gran iglesia fue objeto de diferentes tratamientos durante este período, aunque casi todas las soluciones que se adoptaron ya habían sido inventadas, en términos generales, durante el período románico (*véase* Arte Románico). Existía la convención básica de que las iglesias debían tener naves laterales y, por consiguiente, arcos que separaran tales naves del cuerpo central de la iglesia. Pero reinaba el desacuerdo en lo que respecta a casi todos los demás aspectos imaginables. ¿Qué tratamiento dar a lo que iba por encima de los arcos? ¿Eran aconsejables los transeptos? De serlo así, ¿hasta dónde debían sobresalir, y qué forma debían adoptar? ¿Cuántas torres debía haber y dónde debían estar? Las repuestas dependían, en parte, de la zona de Francia en que se dieran. La mayoría de las soluciones tenía sus méritos propios. La enorme catedral de Poitiers, indiscutiblemente gótica, que fue comenzada en 1161, tiene la forma de una iglesia de planta de salón, ya que las naves laterales son casi de la misma altura que la nave principal y el coro, y por encima no se eleva ningún triforio ni otro rasgo especial. Esto está de acuerdo con las tradiciones locales del siglo XII que regían el aspecto de una gran iglesia, y el resultado es, a su manera, espacioso e impresionante. Al igual que la de Poitiers, la catedral de Sens (comenzada c. 1140) no tenía originariamente crucero (más tarde se agregó uno), pero, a diferencia de la de Poitiers, tiene una arcada amplia y espaciosa con una tribuna y un triforio que se eleva hasta la alta bóveda. Esta circunstancia llama la atención sobre el hecho de que, al igual que en muchos edificios románicos, la altura y las proporciones desempeñaban un papel importante entre las preocupaciones estéticas de la época.

Esto se manifiesta, sobre todo, en un grupo de iglesias del nordeste de Francia y de la parte occidental del Imperio, de cuyos ejemplares conocidos por nosotros el más notable es la catedral de Laon (comenzada c. 1165).

En el interior, el alzado de Laon tiene cuatro niveles: por encima de una arcada comparativamente baja se eleva una tribuna, un triforio y una galería alta, todo ello coronado por una bóveda. La firme «estratificación» de Laon resulta impresionante, y es probable que los prototipos románicos sean una derivación de ejemplos antiguos, tales como el exterior del Coliseo de Roma. Sin embargo, Laon misma no habría sido posible sin un sistema complejo, aunque oculto, de apoyos y contrafuertes que sostienen y distribuyen el peso de la elevada cúpula. Los rudimentos de este sistema ya habían aparecido en la arquitectura románica junto con otros rasgos «góticos», tales como las aristas de la bóvedas. Hasta la segunda mitad del siglo XII se daba por sentado, al parecer, que este sistema de contrafuertes debía quedar oculto debajo de los tejados de las naves laterales, lo cual tenía importantes efectos sobre las disposiciones del alzado interior. Sin embargo, durante la segunda mitad de ese siglo —aunque no se sabe a ciencia cierta donde apareció primero—, los arquitectos posibilitaron una disociación entre la altura de estos contrafuertes y la altura del tejado de la nave lateral, dejando expuesto en el exterior el sistema de arcos de soporte, conocido desde entonces como arbotantes (del francés *arc-boutant*, o arco de apoyo). Esto desembocó a su vez en algunos replanteamientos radicales del diseño interior.

La iglesia que más influencia tuvo en este aspecto fue la catedral de Chartres, cuya importante reconstrucción comenzó en 1194. En este caso, los contrafuertes o botareles de apoyo se elevan por encima del tejado de las naves laterales por el exterior; la galería de la tribuna ya no aparece en el interior, mientras que la galería alta se ve muy ampliada (hacia abajo), hasta el punto de alcanzar casi la misma altura que la arcada principal (ambas están separadas por una pequeña galería de triforio).

Todo parece indicar que esta solución tuvo una aceptación casi inmediata, por cuanto fue adoptada, con modificaciones, en muchas iglesias importantes, entre ellas la catedral de Reims (comenzada en 1210) y la catedral de Amiens (comenzada c. 1220). Al concentrar su atención en los medios que permitieran controlar estrictamente y concentrar en unos cuantos puntos las exigencias estructurales de un edificio, esta modificación hizo que los arquitectos adoptaran una nueva línea de pensamiento. En un principio, los logros más notables fueron el aumento de la altura y de las proporciones. Pero con el derrumbamiento de la bóveda de la catedral de Beauvais, en 1284, se hizo evidente que se había llegado a los límites en esta dirección, y los arquitectos se concentraron en otros aspectos del edificio.

Vale la pena mencionar, aunque sólo sea para demostrar la selectividad de los arquitectos, que el aspecto exterior de Chartres no tuvo imitaciones; en realidad, pertenecía a una moda que ya se estaba pasando. Estaba proyectada, al igual que la catedral de Laon, con cuatro torres de crucero, además de las dos torres occidentales (una derivación de la iglesia de mediados del siglo XII). El origen de la tradición de los grupos de torres en torno a los transeptos de una gran iglesia es de origen románico, y cuenta con una larga historia en el norte de Francia y en el Imperio. Los resultados, donde las obras llegaron a completarse (o casi, como en Laon), presentan una apasionante configuración de formas, y no es fácil comprender a qué se debió este abandono general en favor de un simple par de torres en el extremo occidental de una iglesia. Es probable que el cambio se haya confirmado en la catedral de Nôtre Dame, París; en el siglo XII se generalizó el empleo de las torres gemelas occidentales.

El estilo gótico de arquitectura que hasta aquí hemos descrito no tuvo una evolución uniforme. Es probable que las características góticas compartidas por estos edificios se hagan más evidentes si nos reducimos a aspectos de los detalles decorativos, como las molduras de las aristas y de los arcos o la aparición de un tipo simplificado de capitel corintio denominado capitel de follaje. Pero cualquiera que sea el sentido en que pretendamos comprender la evolución de la arquitectura gótica, todo parece indicar que Francia estaba muy por delante de los demás países europeos. Los primeros edificios góticos importantes aparecen en Inglaterra en c. 1170-80, pero en otros sitios las realizaciones principales corresponden al siglo XIII.

Se ha dicho a veces que la orden monástica cisterciense tuvo importancia en la difusión de las ideas góticas francesas. Fundada en el año 1098, la orden creció rápidamente durante la primera mitad del siglo XII

Coro de St.-Denis, París, construido para el abad Suger; 1140-4.

y se estableció en toda Europa. Originalmente, se pretendió imponer una uniformidad extrema a sus hábitos, con visitas anuales en cada convento y reuniones generales también anuales en la casa matriz de Francia. Esta uniformidad alcanzó también a la arquitectura, y los planos de las plantas de los monasterios cistercienses, por ejemplo, se parecen mucho entre sí. Sin embargo, el principio arquitectónico básico de la orden fue la simplicidad —no demasiado positiva de por sí—, de modo que, aunque muchas de las primeras iglesias cistercienses se parecen en general a una iglesia cisterciense francesa de la Borgoña, como la de Fontenay (comenzada en 1139), el estímulo arquitectónico promovido por ese parecido no resulta especialmente vigorizante. En la práctica, y especialmente después de la muerte de San Bernardo (1153), los cistercienses fueron abandonando la simplicidad, y su arquitectura llegó a tener un interés propio dentro del contexto regional que le corresponde.

Entre los primeros edificios góticos de Inglaterra, el más importante es el brazo oriental de la catedral de Canterbury (1174-84). A pesar de haber sido proyectada por un francés, Guillermo de Sens, la estructura incorpora características de la tradición románica anglo-normanda, por ejemplo la galería de la tribuna y el corredor de la galería alta. Pero los capiteles y las columnas dobles son de clara influencia francesa, y las columnatas decorativas, uno de sus rasgos sobresalientes, se parecen mucho a las de la catedral de Laon. Si bien el vigor de estas tradiciones más antiguas se manifiesta todavía (aunque, principalmente, por sus pesadas proporciones) en un edificio tal como la catedral de Wells (comenzada c. 1180), la reconstrucción de la catedral de Lincoln (1192) mostró bien a las claras las características de esta primera fase de la arquitectura gótica —especialmente, en las complejas molduras de los arcos, en las columnatas dispuestas en grupos compactos y en la multiplicación de las aristas de las bóvedas—, produciendo un efecto espléndido que no tiene rival dentro de la arquitectura del continente.

En otros lugares de Europa, las manifestaciones arquitectónicas del gótico son un poco más tardías.

En Alemania, las iglesias de comienzos del siglo XIII todavía parecen de estilo románico, e incluso el interesante interior, construido en cuatro niveles, de la catedral de Limburgo es tan pesado y tan desprovisto de gracia en sus proporciones y en sus detalles, que no puede por menos que sorprendernos que se haya comenzado c. 1120, lo cual la convierte en contemporánea de Amiens.

Las primeras iglesias que, según las categorías francesas, pueden denominarse góticas son la Liebfrauenkierche de Tréveris (comenzada c. 1235, terminada en 1253) y la iglesia de Santa Isabel, en Marburg (comenzada en 1235). Ambas están más o menos al día en los detalles arquitectónicos, y la de Santa Isabel es doblemente interesante por tratarse de una iglesia de planta de salón. Esta forma, no muy frecuente en Francia después de la primera mitad del siglo XII, mantuvo su interés en Alemania y llegó a convertirse en ocasión para atrevidos experimentos en cuanto al diseño de la bóveda.

En España, las primeras iglesias góticas importantes, la de Burgos (comenzada en 1222) y la de Toledo (comenzada en 1266), muestran, igual que había sucedido antes con Canterbury, relación con inconfundibles elementos franceses, pero con una catedral francesa en particular, la de Bourges. A pesar de pertenecer a la misma época que Chartres, la catedral de Bourges (comenzada c. 1195) tiene un diseño interior muy diferente. En este caso, el arquitecto empleó su gran experiencia de ingeniero para construir una iglesia de enorme altura, extendida sobre cinco naves y con una arcada principal de proporciones realmente gigantescas. Una vez más, tomando como base una tradición románica, levantó un edificio de proporciones sumamente ampliadas. Dentro de Francia, tuvo sus imitadores en Le Mans (comenzada en 1216) y en Coutances (comenzada c. 1250); pero el tipo de iglesia con «arcada» gigantesca alcanzó su mayor popularidad en España y, en diversas manifestaciones, llegó a ser la forma más común de gran iglesia gótica en este país. La catedral de Toledo constituye un buen ejemplo.

La construcción del coro de la iglesia de la abadía de St.-Denis, del abad Suger, comenzó en 1140. Poco antes de eso, en los años que siguieron a 1137, un arquitecto diferente había construido el extremo occidental de la iglesia. No tenía grandes dotes de ingeniero, pero, como decorador arquitectónico, fue un diseñador de vital importancia para los cambios que se produjeron en Francia en los cien años siguientes. Su acierto fue reunir en una fachada diversos elementos arquitectónicos que ya habían aparecido en diferentes partes de Francia y fundirlos en uno solo. Fue así como agrupó bajo las dos torres una ventana circular, algunas filas de arcadas y tres grandes pórticos, cada uno con tallas en las dovelas, figuras en las columnas de las jambas y un tímpano decorado. Por desgracia, gran parte de estas tallas fueron destruidas en la posteridad, o restauradas hasta que casi ya no quedan vestigios del original, con lo cual la fachada de Suger ya no es ni sombra de lo que era. De todos modos, lo realmente importante es el diseño.

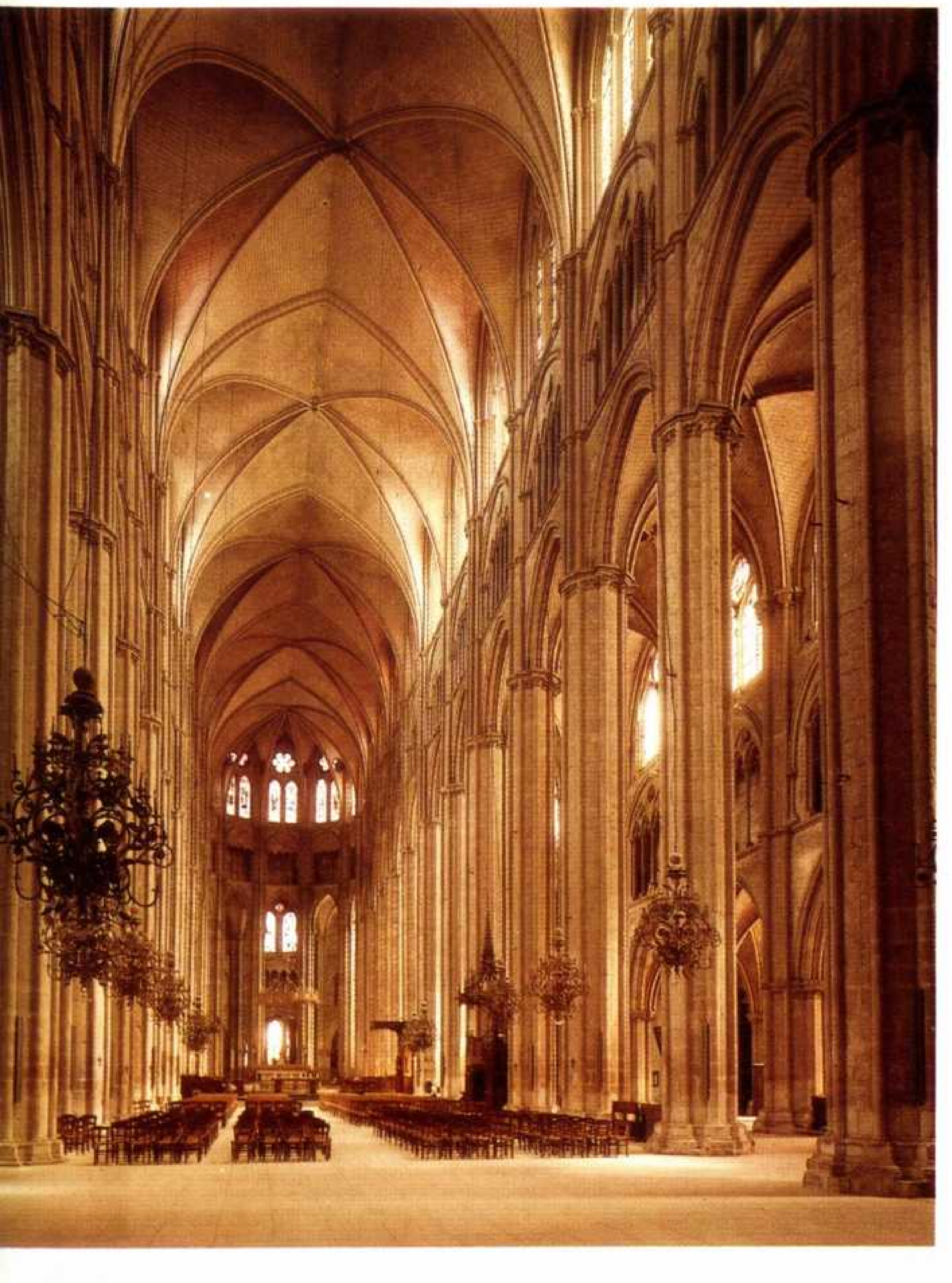
Por lo que puede verse, el estilo escultural fue reemplazado muy pronto por un estilo mucho más distinguido, cuyo exponente principal parece encontrarse en la fachada occidental de la catedral de Chartres (c. 1150).

Aunque puede observarse aquí la intervención de varias manos diferentes —lo cual sucede en todos los conjuntos importantes de la escultura medieval—, el estilo «principal» se caracteriza por su extrema seriedad y circunspección, puestas de relieve por el método de dibujar los pliegues de los ropajes en innumerables líneas paralelas con los bordes plegados. Fue un estilo muy apreciado a mediados del siglo XII, a juzgar por sus imitaciones en Bourges y en Le Mans.

De estas iglesias merecen destacarse dos características.

En primer lugar, continúan una tradición románica que consistía en que los arquitectos empleasen a los maestros escultores que tuviesen a mano para que hiciesen contribuciones importantes, significativas e individuales a la arquitectura, tradición que no sobrevivió durante mucho tiempo dentro del período gótico.

En segundo lugar, se trata del comienzo de una aproximación general hacia una mayor humanidad en la escultura figurativa. No puede decirse que todas las esculturas del extremo occidental de Chartres tengan una apariencia real, pero la figura central, que representa a Cristo, destaca por ser mucho más humana que otras representaciones anteriores, como las de Vézelay o Moissac. Esta evolución hacia una mayor humanidad es una de las claves para comprender la escultura de los siglos posteriores. No puede decirse que la evolución haya sido uniforme, sino que aparece una sucesión de modas estilísticas cuyos antecedentes y puntos de partida son diversos. El resultado fue una serie de cambios que, considerados según pautas anteriores al siglo XIX, podrían decirse rápidos.



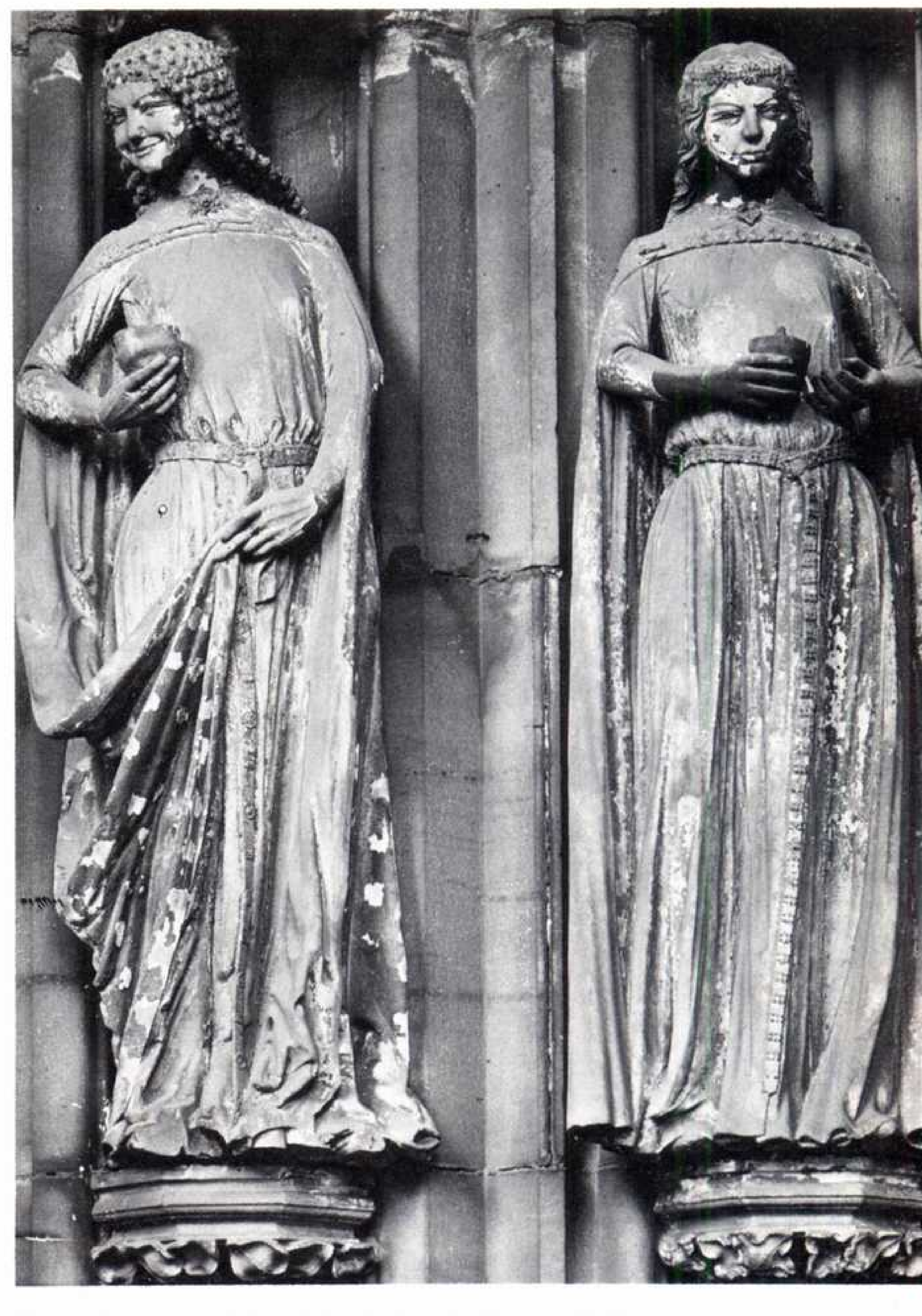


La estricta linealidad observada en Chartres tenía sus limitaciones. Podía transformarse en un pórtico de compleja riqueza, como el de Avalon (c. 1150-60), en el cual han desaparecido todos los indicios de restricción decorativa; o podía aplicarse a figuras como las de Senlis (c. 1175) cuyas posturas extrañas, quebradas y retorcidas fueron diseñadas, según todos los indicios, para producir una sensación dramática, para transmitir inquietud. Por esta época, aproximadamente, apareció en los pliegues de los ropajes un nuevo estilo, muy diferente del de Chartres y, a su manera, mucho más realista. Por la configuración característica de los pliegues, se suele llamar a este estilo «acanalado» o *Muldenstil* (en alemán), y lo más probable es que se haya originado en la región del río Mosa. Una de las manifestaciones más antiguas y completas es un ambón transformado después en altar (Museum des Chorherrenstiftes, Kloterneuburg). Se data en 1181 y es obra de un artesano del metal llamado Nicholas de Verdun, cuya carrera posterior puede seguirse en los primeros años del siglo XIII. El *Muldenstil* debe mucho a la escultura antigua, en última instancia a la escultura del siglo V a. de C., aunque no sabemos a ciencia cierta si se conocía por los originales o por copias romanas. El logro de este estilo fue dar un aspecto verosímil a los pliegues (contrastando con el estilo de Chartres), para permitir al mismo tiempo la presentación de los pliegues de los ropajes y la insinuación de las formas del cuerpo por debajo de los mismos. No tiene nada de sorprendente que Nicholas tomase elementos de la antigüedad, por cuanto ciertas muestras esporádicas de una época anterior, en el mismo siglo XII, indican que la arquitectura y el arte clásicos seguían ejerciendo una gran fascinación sobre los artistas. Sin embargo, la gran realización de Nicholas consistió en extraer, usar y (aparentemente) popularizar un estilo antiguo de pliegues sin el menor rastro de aridez de anticuario. El hecho de que se usase este estilo en circunstancias muy diversas —por ejemplo en los pórticos del transepto de Chartres (c. 1200-10)— demuestra cuán amplias eran las posibilidades creativas del mismo. En realidad, sólo en sus fases finales (c. 1220) se les ocurrió a los escultores llevar hasta el límite los aspectos clásicos del estilo para producir estatuas de aspecto indiscutiblemente antiguo. Estas figuras, muy conocidas, son las que se encuentran en la fachada occidental y en los transeptos de Reims (c. 1220), entre las cuales figura el famoso grupo de la Visitación. Las dos tendencias estilísticas que hemos descrito florecieron en las zonas de provincia de Francia y en los Países Bajos. Por ese entonces, c. 1200, París volvió a convertirse en centro de desarrollo. No resulta fácil demostrar esto: son comparativamente escasos los grupos escultóricos que sobrevivieron en París a la destrucción del siglo XVIII y a las restauraciones del siglo XIX. Así, pues, aunque el monumento siguiente en orden de importancia es el pórtico noroccidental de Nôtre Dame (c. 1205), el mejor ejemplo de este estilo nuevo que ha llegado hasta nosotros es la fachada occidental de la catedral

La nave de la catedral de Bourges; c. 1195-1245.

Fachada occidental de St.-Denis, París, construida c. 1137 para el abad Suger.

de Amiens (c. 1225). El carácter que muestran estas figuras es sumamente apacible y mesurado. Han desaparecido los canalones de las vestiduras de Nicholas de Verdun, casi como si nunca hubiesen existido; en cambio, las ropas tienen voluminosos pliegues. Los orígenes de este estilo podrían buscarse en los marfiles bizantinos del siglo X.
Por último, quizá también en París y tal vez a partir de esta nueva manera escultórica, surgió un estilo cuyas manifestaciones más conocidas son las del llamado Maestro de José, de la catedral de Reims (c. 1240).
Los pliegues en V al modo de Amiens se hicieron más pronunciados y envolventes; las figuras, más graciosas y animadas, y se produjo una característica elegancia. En realidad, se trata del estilo general de la escultura francesa, que habría de mantenerse al menos durante 100 años y, por lo tanto, constituye un significativo punto de llegada. Como convención en lo que respecta a los pliegues y a la figura, alcanzó una expresión un tanto exagerada en las figuras de los apóstoles de la capilla palatina de Luis IX, la Sainte Chapelle, construida durante la década de 1240.
Por la época a la que pertenece la catedral de Reims, han sufrido grandes transformaciones, aunque todavía resultan reconocibles, las concepciones arquitectónicas del arquitecto de St.-Denis en lo que respecta a la fachada occidental de una gran iglesia. El cambio más importante al que tuvieron que enfrentarse los arquitectos fue la mayor altura de los edificios por detrás de las fachadas. Toda una sucesión de catedrales, entre las que se incluyen la de Laon, la de Chartres, la de Amiens y la de Reims, atestiguan las distintas soluciones intentadas. El problema principal fue establecer una relación visual entre el rosetón central, que tenía que ir necesariamente debajo de la bóveda, y los pórticos que se encontraban por debajo, a ras de suelo.
La solución adoptada en Reims es notable, porque el arquitecto aumentó con osadía el tamaño del gablete del pórtico central, de modo que llega hasta el centro del rosetón y en realidad se levanta exento por delante de él. En esto está contenido el germen de una importante idea de la arquitectura gótica más tardía, cuando los arquitectos experimentaron cada vez más con niveles superpuestos de trabajo decorativo y de tracería. En Estrasburgo, el gablete del gran pórtico central se transformó en parte de este calado decorativo.
Nos queda por mencionar otra innovación escultórica importante de los comienzos del siglo XIII: la decoración de los capiteles y las crucerías del techo con elementos botánicos tallados con gran estilo realista. Se destacan especialmente los de Reims, pero son de manifestación más temprana en Chartres y se encuentran en gran número de iglesias francesas del siglo XIII.
A la vista del enorme éxito del tipo de pórtico de St.-Denis y de las abundantes pruebas que indican una tradición escultórica vivaz y vigorosa en Francia, resulta sorprendente que fuera de este país su repercusión haya sido tan escasa, incluso nula en algunos lugares.
La imitación más completa del pórtico francés aparece en España, en la catedral de Burgos, c. 1235, donde la Portada del Sarmental tiene muchos aspectos comunes con los pórticos occidentales de Amiens. En Inglaterra no hay muchos indicios de influencia gótica francesa antes del siglo XIII; el conjunto más antiguo de escultura gótica que ha llegado hasta nosotros se encuentra en la fachada occidental, semejante a una reja, de la catedral



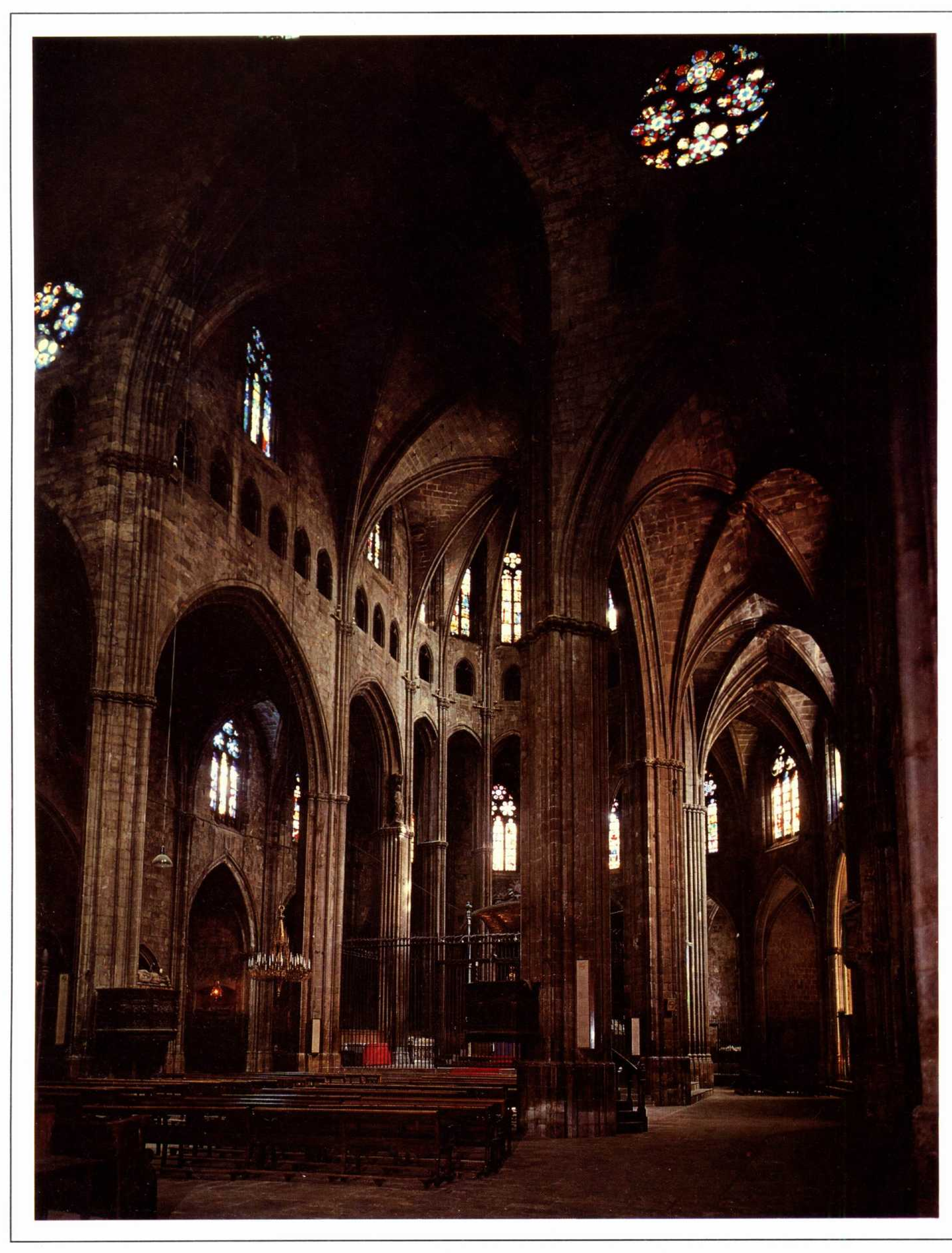
Dos vírgenes sabias del pórtico de la catedral de Magdeburgo; c. 1237.

de Gales (comenzada c. 1225), una concepción arquitectónica con claros antecedentes románicos en el oeste de Francia. Aunque el estilo escultórico se aproxima bastante a las innovaciones francesas de la misma época, la fábrica del edificio no hubiera resultado fácilmente aceptable para un constructor francés metropolitano. Casi puede decirse lo mismo del pórtico sur de la catedral de Estrasburgo (c. 1235).
Las notables figuras, de gran calidad, están talladas en el *Muldenstil*, que casi se había pasado de moda. Pero no está nada claro qué era lo que pretendían decorar, pues algunas están en el interior de la catedral en posiciones que no guardan relación entre sí, en torno al coro. De toda la escultura gótica alemana de la primera época, los ejemplos más interesantes son los que aparecen en la zona más oriental. Las vírgenes prudentes y las necias de la catedral de Magdeburgo (c. 1245) muestran una emoción exacerbada, inigualada hasta el momento. Pero tal vez el dramatismo más contenido de la catedral de Naumburd (c. 1245-50), con sus grandes estatuas de benefactores seculares, realistas en su concepción, dispuestas en torno a su coro occidental, resulte más sobrecogedor y memorable.
En su mayor parte, la pintura europea del siglo XII se encuentra dominada por diversos grados de bizantinismo. No existe un estilo realmente equivalente al de Chartres, ni centro ni escuela alguno que produzca




La venida del Espíritu Santo en Pentecostés, del Salterio de Ingeborg; comienzos del siglo XIII. Musée Condé, Chantilly.

obras tan importantes como el conjunto arquitectónico y escultórico de St.-Denis. Sin embargo, el altar de Klosterneuburg estaba compuesto sobre todo de placas esmaltadas, y en ese aspecto puede considerarse más bien pictórico que escultórico; así, pues, no es nada sorprendente que tanto los pintores como los escultores adoptasen el *Muldenstil*. Lo que es indudable es que en cualquier caso cobró una existencia bidimensional en los cuadernos de notas de los constructores, como lo demuestra un notable documento que ha llegado hasta nosotros: el cuaderno de bocetos de Villar de Honnecourt, constructor del norte de Francia que visitó la catedral de Reims, c. 1220, aproximadamente en la época en que los llamados maestros «clásicos» estaban trabajando en ella. Pero incluso antes de esto, a comienzos de siglo, se ejecutó un suntuoso salterio para la reina Ingeborg de Francia (el Salterio de Ingeborg; Musée Condé, Chantilly), en el cual las ilustraciones pictóricas se hicieron en el mismo estilo general.
Puede que el atractivo de éste residiese en el volumen, redondez y definición que otorgaba a las figuras y también en sus características decorativas. En todo caso, c. 1200 puede encontrarse una evolución paralela en otros lugares en los cuales se logra un estilo de pliegues más delicado y más pesado por medios similares, aunque sin los omnipresentes efectos acanalados del *Muldenstil*. Esto se manifiesta de una manera muy clara en una magnífica serie de salterios pintados en Inglaterra, y puede decirse que los cambios en cuanto al enfoque están prácticamente descritos como en un «crónica» en una obra tan amplia como la Biblia de Winchester (Catedral de Winchester), cuyas pinturas se realizaron a lo largo de un extenso período. En ella, las ilustraciones de la última época, que pertenecen aproximadamente a las postrimerías del siglo XII, están muy distantes del estilo románico de las primeras.
Sin embargo, tanto en Inglaterra como en Francia, el estilo pictórico que predominó durante gran parte de la primera mital del siglo XII fue una versión del *Muldenstil:* los pliegues, aunque ya predominen los acanalamientos o las estrías, siguen teniendo una configuración curvilínea; las figuras están dispuestas, complementariamente, en actitudes gráciles y ondulantes. Este estilo general se manifiesta de manera muy acusada en algunos libros franceses de gran suntuosidad, entre ellos una serie de *Bibles Moralisées* —libros que contienen selecciones de pasajes escogidos del Antiguo y del Nuevo Testamento, acompañados por glosas alegóricas—, algunas de las cuales podrían haberse realizado para la corte francesa. Es también el estilo en que fueron pintados muchos vitrales de comienzos del siglo XIII en Francia. Se mantuvo hasta la década de 1240, y se encuentra en la pintura de los vitrales de la Sainte Chapelle y también en parte de un evangeliario encargado en la misma época por Luis IX para su nueva fundación de la Sainte Chapelle. En Inglaterra se mantuvo durante más tiempo. Es el lenguaje estilístico de Matthew Paris, y aparece decorada de una manera similar una serie de manuscritos ilustrados del Apocalipsis, así como algunos salterios de gran suntuosidad.
Algunas de estas ilustraciones inglesas adoptan la forma de dibujos de contornos sombreados (especialmente la de Matthew Paris), curioso y eficaz resurgimiento de una tradición inglesa que se remonta al siglo XI.
Alemania se mantuvo un poco al margen de esta evolución general. En realidad, las tendencias bizantinas del siglo XII parecen haberse reforzado en un libro como el Misal de Weingarten (c. 1216; Pierpont Morgan Libray, Nueva York; MS.710) y en el techo de la iglesia de San Miguel de Hildesheim (c. 1230-40). Lejos de llegar a algo tan grácil como el *Muldenstil*, los artistas del Imperio produjeron una versión sumamente amanerada de elementos estilísticos que se encuentran, por ejemplo, en los mosaicos del siglo XII de Sicilia o en los de San Marcos de Venecia, correspondientes al siglo XIII. Las figuras y los ropajes tienden a adoptar formas angulosas, aguzadas. Una de las manifestaciones más notables del mencionado estilo es el altar pintado de la Trinidad, proveniente de Soest (Westfalia), probablemente de c. 1230-40 (Staatliche Museen, Berlín). Durante aproximadamente 80 años floreció en Renania, Westfalia y Sajonia, pero fue superado, finalmente, por un estilo más elegante y de vinculaciones muy claras con París.
Aproximadamente a estas alturas de la historia del arte gótico es cuando se hace sentir con gran intensidad la ausencia casi total de una tradición contemporánea de comentarios literarios sobre los objetivos y los logros de los artistas. Toda producción artística implica una elección, tanto por parte de los artistas como de los clientes. Las elecciones humanas pueden no regirse en todos los casos por la razón; pero a menudo son el resultado de una discusión y controversia. Algunos de los debates del período gótico, por ejemplo



la justificación estética de los arbotantes, deben de haber ocupado a la generalidad de los arquitectos profesionales durante bastante tiempo. Otros, por ejemplo el empleo de maestros con un estilo muy personal, como el escultor de Senlis, deben de haber ocupado a las autoridades de la catedral durante un período relativamente breve. Se sabe que Guillermo de Sens, en Canterbury, fue elegido entre un gran grupo de constructores que se disputaban el trabajo. Pero, aunque los resultados nos permiten inferir el tipo de preferencias estéticas imperantes durante este período, casi no tenemos elementos para empezar a reconstruir el género de argumentación que sirvió para defender o apoyar esas preferencias. Los resultados muestran a las claras que, por ejemplo, durante la primera mitad del siglo XIII, era muy apreciado el realismo en la escultura. Al parecer, los escultores trataban conscientemente de imponer al espectador la presencia física de su obra mediante sus características realistas y humanas. Esto se manifiesta tanto en el exacerbado realismo de algunos de los follajes tallados como en los intentos a veces sorprendentes de plasmar expresiones emotivas. Las estatuas de las vírgenes prudentes y las necias del portal de la catedral del Magdeburgo muestran grados contrapuestos de autocomplacencia y de pesar y frustración desesperados, que quizá no se habían vuelto a intentar desde la antigüedad clásica. Las cambiantes convenciones en cuanto a los ropajes y los esporádicos resurgimientos de clasicismo pueden considerarse como intentos sucesivos de lograr un solución realista, sin sacrificar las exigencias estéticas de los modelos decorativos. Sin embargo, también es evidente que las artes figurativas no tuvieron un desarrollo uniforme. Durante la segunda mitad del siglo, los pintores llegaron a adoptar un estilo de pliegues que tenía mucho en común con el del Maestro de José (fl. c. 1230-45). Pero, en lo que respecta al ideal de realismo, los pintores de una época anterior del siglo XIII ignoraron casi por completo el elemento de la tercera dimensión, aunque los escultores ya lo explotaban con resultados muy satisfactorios. Las jambas de los pórticos de Reims, por ejemplo, se fueron pareciendo cada vez más a un escenario en el que se representaba una acción. El coro occidental de la catedral de Naumburg posee una complicada serie de interrelaciones entre las figuras talladas colocadas a intervalos en torno al coro. Pero la idea de hacer que las figuras actuaran y se movieran en un escenario descrito espacialmente fue prácticamente ignorada por los pintores norteños del siglo XIII. (Llegó a desarrollarse en el contexto bastante diferente de la pintura mural italiana). Tenemos pruebas suficientes de que los pintores del Norte no eran insensibles a ello, y de que quizá fuesen conscientes del camino que habían adoptado los escultores. Sin embargo, casi no se hizo nada en lo que respecta a la exploración de la perspectiva lineal, y al parecer el estilo pictórico como conjunto estuvo dirigido contra la clase de experimentos sobre la disposición y sobre la caracterización facial común en la escultura. Estas diferencias señalan un sentido positivo de lo apropiado y del gusto, así como un marcado sentido de la tradición para contrarrestar el deseo de innovar. Pero el lenguaje en que se arroparon estas preferencias y reservas es para nosotros meramente una cuestión de especulación.

Izquierda. Gótico español: el coro y el deambulatorio de la catedral de Gerona, comenzada c. 1291.

**El período del alto gótico (fuera de Italia) 1250-1300.—** Hasta c. 1230, los principales arquitectos de Francia se habían preocupado por la estructura y la ingeniería, tras la liberadora aceptación del arbotante. Sin embargo, aproximadamente por el 1230, debieron de haber caído en la cuenta de que la construcción de versiones ampliadas de la catedral de Chartres ya no podía constituir un progreso: en la práctica, la bóveda más elevada de cuantas se construyeron, la de la catedral de Beauvais —48 metros de altura— se vino abajo en 1284. Así, pues, en los años que siguieron a 1240, se produjo una reorientación radical del pensamiento arquitectónico, y el primer edificio importante en que esto se manifiesta es, una vez más, la iglesia abadía de St.-Denis. En algún momento después del año 1231, el abad y los monjes decidieron echar abajo la iglesia carolingia y reconstruir la nave y los transeptos para unir de una manera más espléndida el coro del abad Suger y el frente occidental. El diseñador fue Pierre de Montreuil (fl. 1231-67). En sus alzados interiores, la iglesia conserva la disposición en galería alta-triforio-arcada de la catedral de Chartres, pero insistiendo esta vez especialmente en las vidrieras y en la tracería, aunque la tracería de los ventanales sólo apareció por primera vez en gran escala en los principales arbotantes y pilares de la catedral de Reims. El arquitecto de St.-Denis se dio cuenta de que con la concentración de reglones en los contrafuertes, gran parte de los muros entre los ventanales se hacían innecesarios para mantener el edificio en pie. En consecuencia, los transformó en espacio para ventanas y aumentó el efecto haciendo descender la superficie acristalada hacia el interior de la galería del triforio. Así, pues, toda la mitad superior del alzado principal del interior de St.-Denis es una sucesión de enormes ventanas, rellena con diseños de tracería. Al mismo tiempo, se insertaron en los extremos del transepto enormes rosetones: precisamente este rasgo particular es lo que ha dado a este estilo arquitectónico en conjunto el nombre de *rayonnant*, es decir, gótico radiante. La ligereza y gracilidad de este tipo de arquitectura siguió caracterizando a las posteriores manifestaciones arquitectónicas del gótico en Francia. La manipulación de dos rasgos de St.-Denis, la configuración de la tracería y la cancela de tracería, se convirtieron en las preocupaciones más importantes para los constructores que vinieron a continuación. De las numerosas catedrales e iglesias que podrían seleccionarse para demostrar el curso de esta evolución, uno de los ejemplos más pequeños y completos es la iglesia de St.-Urbain de Troyes, comenzada en 1262. Una de las *pièces de résistance* de mayores proporciones y magnificencia de este estilo se encuentra en las fachadas de crucero de Nôtre Dame de París (diseñadas por Jean de Chelles); la del norte corresponde a la década de 1250, y ambas fueron agregadas al edificio del siglo XII para ponerlo más a tono con la práctica arquitectónica de la época. Fuera de Francia no tardó en hacerse sentir el impacto de este nuevo estilo. Dos grandes construcciones alemanas, la catedral de Colonia, comenzada en el 1248, y de la Estrasburgo, comenzada c. 1245, repetían las características esenciales de St.-Denis, aunque en una escala colosal. En Estrasburgo, la fachada occidental, planteada en 1277 por un arquitecto alemán llamado Erwin, es una manifestación de extraordinario

virtuosismo en el empleo de la tracería en las ventanas y en cancelas de fábrica. Posteriormente, la fachada sufrió muchas modificaciones, pero ya en esa fecha estaba diseñada con sus torres coronadas por estructuras octogonales ligeras, abiertas, a modo de linternas, rematadas por agujas. España también tiene una catedral que pertenece al gótico radiante en León, comenzada en 1255, y en Inglaterra, las fachadas de crucero de la abadía de Westminster (después de 1245) y la fachada oriental de la catedral medieval de San Pablo, en Londres (comenzada en 1258), dominadas por sus grandes rosetones, habrían presentado un aspecto familiar a cualquier arquitecto parisiense.

Sin embargo, junto a estas innovaciones, seguían manteniéndose preferencias locales profundamente enraizadas. En España, por ejemplo, los grandes arquitectos que actuaron c. 1300, volvieron al tipo de alzado interior dominado por una arcada gigante: por ejemplo, la catedral de Gerona, comenzada c. 1291, la de Barcelona, comenzada en 1298, y la de Palma de Mallorca, comenzada c. 1300. En el Imperio, el tipo principal de iglesia construido a partir de c.1300 fue la iglesia de planta de salón, de la que ya hemos hablado al referirnos a Santa Isabel de Marburgo (los ejemplos más notables de este tipo de iglesias pertenecen al siglo XV); en Inglaterra, mientras tanto, la abadía de Westminster pareció siempre apartada de la línea central de evolución, aunque tuvo gran importancia en ciertos aspectos, tales como la popularización de la tracería de las ventanas. La abadía de Westminster (reconstruida a partir de 1245) fue diseñada por un arquitecto llamado Henry de Ryns. No está claro aún si era de Raynes (Essex), de Reims o de algún otro lugar.

De todos modos, el efecto interior de su edificio muestra una marcada influencia de la Sainte Chapelle de Luis IX, construida en la década de 1240. Esta capilla palatina, diseñada para albergar, entre otras, una reliquia de la Vera Cruz, tenía en su interior una riqueza inigualada. En lo que respecta a su abundancia de tallas, pinturas y cristales de vivos colores, no se parecía a ningún otro edificio francés de la época. La Sainte Chapelle debe de haber sido uno de los últimos edificios eclesiásticos de gran envergadura de Francia en los cuales se permitió que la actuación de expertos en las distintas artes aplicadas realizasen una contribución decisiva al efecto arquitectónico. Este cambio de actitud, ya mencionado, debe de representar cierto tipo de transformación profesional dentro de las filas de los profesionales de la construcción. A partir de 1240, quienes diseñaban edificios se preocuparon cada vez más por los ejercicios intelectuales de los modelos de tracería (y más tarde, los diseños de bóvedas). De c. 1280 en adelante, casi no aparecen en el seno de la arquitectura obras escultóricas de envergadura.

La abadía de Westminster siguió a la Sainte Chapelle hasta el punto de que la mayor parte de sus superficies internas estaban talladas o pintadas. Esta predilección por las superficies enriquecidas fue imitada, por ejemplo, en el Coro del Ángel de la catedral de Lincoln, comenzada en 1256; pero en dos aspectos Westminster se apartaba indiscutiblemente de las prácticas arquitectónicas del resto de Inglaterra (estando quizá más en la línea de la práctica francesa): es parca en el empleo de columnitas y de aristas en las bóvedas. La predilección por estos dos elementos se mantuvo en Inglaterra hasta finales del siglo, y cuando se combinó con las nuevas posibilidades de la tracería de las ventanas, produjo algunos interiores de abrumadora riqueza, como el de la catedral de Exeter, comenzada antes del 1280. Desde algunos puntos de vista, los arquitectos ingleses quedaron rezagados con respecto al continente.

Es cierto que en Inglaterra se conserva uno de los últimos grandes conjuntos de escultura realista de elementos botánicos en la catedral de Southwell, Nottinghamshire, ejecutada dentro de la década de 1290, cuando ya estaba pasando de moda en el resto de Europa. También es de destacar que las tribunas se hayan mantenido como elementos de los alzados de las iglesias de grandes proporciones hasta bien entrado el siglo XIII. Sin embargo, la intensa experimentación realizada en Inglaterra en el campo del diseño de tracería y de los modelos de bóveda hizo contribuciones significativas al desarrollo de la arquitectura gótica europea.

Esto se hace manifiesto a fines del siglo XIII con la nave de la catedral de York (comenzada en 1291), que, junto con la capilla palatina de San Esteban, Westminster (comenzada en 1291 y destruida actualmente en su casi totalidad), constituye, quizá, el edificio más importante de las postrimerías del siglo. El arquitecto de York abandonó casi todos los rasgos decorativos de una catedral como la de Lincoln, por ejemplo, y también dejó de lado la tribuna. El alzado se aproximó mucho más a la concepción del gótico radiante y, teniendo en cuenta las normas anteriores, resulta bastante austero. Sin embargo, el interior está cubierto por una compleja bóveda de tracería con intersecciones que contiene uno de los primeros ejemplos de aristas de nervaduras secundarias. En San Esteban, el arquitecto combinó una bóveda con aristas de nervaduras secundarias y complejas extensiones de tracería de ventanas sobre las superficies de los muros en forma de paneles de tracería. Puede que la impresión más acabada de este efecto se pueda obtener desde el coro de la catedral de Gloucester (empezada después de 1330). El coro de Gloucester es, por supuesto, conocido como uno de los primeros ejemplos del estilo perpendicular, donde se demuestra que el perpendicular es, en realidad, el equivalente inglés del radiante.

En los años que siguieron a 1250, la escultura europea dejó de sufrir las transformaciones llamativas y rápidas que la habían caracterizado durante los 100 años anteriores. El estilo visible en la escultura más tardía de Reims. no presenta grandes diferencias respecto del de la escultura tallada 100 años después. La innovaciones más importantes de este período guardan mayor relación con el modo en que se empleaba la escultura que con su aspecto detallado. Es cierto que hay algunas excepciones notables en cuanto a esto. Las «hojas de Southwell» constituyen tal vez el último ejemplo de un trabajo tan aplicado a los detalles más pequeños de los capiteles en el arte europeo. En general, la escultura inglesa de figuras estuvo un poco rezagada con respecto a las innovaciones que se producían en Francia. La escultura de figuras de mediados del siglo XIII de la abadía de Westminster no contiene los pesados pliegues de las vestimentas características del Maestro de José; éstos sólo aparecieron en la escultura inglesa en el Coro del Ángel de la catedral de Lincoln, después de 1256.

Un rasgo curioso de este período es la ausencia casi total de escultura sobre los pórticos. Las figuras dotadas de gran vida y dramatismo de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo (probablemente c. 1280-1300) no hacen más que destacar esa ausencia. Es cierto que, según todas las apariencias, la construcción de fachadas



Gótico inglés: el coro y parte del crucero norte de la catedral de Gloucester; mediados siglo XIV.

importantes de este tipo era menos frecuente, pero también parece que los escultores de más talla se mostraban poco dispuestos a ejecutar este tipo de trabajo, buscando su lucimiento personal en otros campos. En realidad, todo hace suponer que los escultores de mayor relieve se apartaron del campo de la arquitectura (alejamiento propiciado tal vez por los arquitectos) y que, en cambio, trabajaron en obras de menores dimensiones asumiendo la total responsabilidad y control de las mismas. Los ejemplos más grandes de cuantos han llegado hasta nosotros son, con mucho, los monumentos sepulcrales. Antes de 1250, la tumba no tiene una gran tradición en Europa en cuanto obra artística. Pero parte de la historia de la secularización del arte debe buscarse en la creciente demanda de monumentos conmemorativos por clientes seglares. Luis IX fue una figura importante en este sentido, por cuanto reunió los restos de sus antepasados Capetos y de su propia familia en dos mausoleos situados en Royaumont y en St.-Denis, y encargó una serie de monumentos para muchos de los restos. Desgraciadamente, las tumbas francesas en su conjunto sufrieron irreparables daños durante la Revolución Francesa, con lo cual el mejor de los mausoleos medievales que perduran es el de la abadía de Westminster, seguido de cerca por el cementerio de la familia Despenser en la abadía de Tewkesbury, Gloucestershire. En la abadía de Westminster, el monumento más importante dentro de su estilo es el de Edmund Crouchback (ob. 1296), que, con su gran dosel y su multiplicidad de aguilones y pináculos, sus numerosas figuras y su rico colorido, estableció un precedente de ostentación decorativa que influyó sobre los escultores ingleses durante el siguiente medio siglo. Sin embargo, este particular ideal decorativo había recibido tal vez la influencia de algunos marmolistas italianos itinerantes que llegaron a la abadía entre las décadas de 1260 y 1270 para llevar a cabo el pavimiento del presbiterio, la tumba de Enrique III, el relicario de Eduardo el Confesor y otros proyectos de menor importancia. La tumba de Enrique III (un altar romano hecho para contener reliquias y que posiblemente había estado destinado en un comienzo para recibir el cuerpo de San Eduardo) fue completada más tarde por Eduardo I con el agregado de una efigie de bronce de Enrique ejecutada por William Torel (que trabajó en la década de 1290).
Pero, mientras se implantaba en Inglaterra esta moda de la magnificencia, en Francia se desarrollaba un estilo más mesurado y sobrio, con tumbas reales compuestas, generalmente, de efigies de alabastro sobre sarcófagos de mármol negro. El color se limitaba, por lo general, a los detalles de las vestimentas y a los escudos. Los ejemplos más acabados de este ideal se conservan también en Inglaterra, uno de ellos en la abadía de Westminster, dedicado a la reina Felipa de Hainault, diseñado y realizado c. 1365-7 por el escultor de la corte francesa Jean Hennequin de Lieja (fl. 1361-82). En la misma tradición se inscribe el monumento

de Eduardo II (en la catedral de Gloucester c.1330-5), pero éste tiene el agregado de un fantástico dosel que, aparte de algunas derivaciones inglesas y de algunos paralelismos cuya aparición en Aviñón está aún por explicarse, permanecen al margen de los gustos imperantes en la generalidad de Europa. Estas tumbas fueron monumentos conmemorativos intensamente personales y es de suponer que la heráldica —que, como sistema organizado, es prácticamente una creación del siglo XIII— desempeñó un papel importante. Entre los monumentos de Luis IX figuraban sarcófagos, algunos de los cuales fueron decorados con pequeñas figuras conocidas tradicionalmente como «figuras plañideras» y cuyo objetivo era recordar al espectador los parientes de la persona muerta. Pero el elemento de personalización más sorprendente, que se convirtió en algo común a partir de ese momento, estaba en el tratamiento de la propia efigie. Medio siglo de experimentación en el terreno de la caracterización facial dio en ese momento sus frutos al dotar a las efigies de rostros con características de «retrato». Claro que en muchos casos no hay pruebas de que un rostro sea un auténtico retrato, pero observamos a menudo que una faz manifiesta una caracterización peculiar cuyo objetivo es que presente un aspecto diferente del de otros rostros y, por lo tanto, único. Por último (hacia fines del siglo XIV), hay pruebas de que los artistas sabían sacar mascarillas de los muertos, y así lo hacían.

Alrededor de 1250, la pintura de la corte parisina adquirió muchas de las características del estilo escultórico del Maestro de José y de las estatuas de la Sainte Chapelle. Desaparecieron casi totalmente las huellas del *Muldesntil*, dando lugar a un tipo de «pliegue ancho», suave y voluminoso, que, en lugar de parecer colgado del cuerpo, se adhiere a él y tiende a caer en forma de V, en una configuración que ya era familiar en la escultura. Al mismo tiempo, las figuras tienden a hacerse más delicadas, y los rostros, en especial, pierden la redondez y espesor de las obras anteriores, transformándose en ensayos un tanto pálidos de virtuosismo caligráfico. Todos estos rasgos pueden apreciarse en un salterio realizado para el propio Luis IX (Bibliothèque Nationale, París; MS. Lat. 10525) y en muchos otros libros hechos en París por la misma época.

El papel que le corresponde a Luis IX en esta evolución es muy importante, puesto que sabemos que comenzó a formar una biblioteca de libros ejecutados especialmente para él. Otro ejemplo primitivo de este estilo lo encontramos en un evangelio confeccionado para la Sainte Chapelle (Bibliothèque Nationale, París; MSS. Lat. 8892 y 17326); otro es un salterio hecho para su hermana, Isabel de Francia (Fitzwilliam Museum, Cambridge; MS. 300). París siguió siendo el centro de la posterior evolución de este estilo, y uno de los exponentes que surgieron y cuyo nombre conocemos fue el Maestro Honoré, artista que trabajó para el nieto de Luis IX, Felipe el Hermoso (1285-1341). Lo que conocemos de la carrera del Maestro Honoré corresponde a las postrimerías del siglo XIII, y a pesar de que su pintura tiene mucho en común con el llamado estilo de San Luis, logró darle un volumen y una solidez de la que carecían las obras anteriores al modelar sus pliegues con luminosos relieves. El descubrimiento de la luz como factor pictórico tuvo en todos los aspectos un alcance europeo, y el hecho de que encontremos muestras de él en Italia, en la pintura de Pietro Cavallini (c.1250-1330), aproximadamente por la misma época, es un problema



San Pedro, un panel del Retablo de Westminster; fines del siglo XIII. Abadía de Westminster, Londres.

que no puede por menos de intrigarnos. Podría tratarse de una muestra temprana de la influencia estilística de Italia en el arte gótico del norte, pero desgraciadamente carecemos del testimonio indiscutible que presentan las obras con fecha.

De todos modos, la influencia del arte italiano tuvo una gran penetración en el siglo XIV en París. En parte, esto se debió a razones circunstanciales. No se sabe dónde murió Honoré, aunque es posible que la tradición de su taller tuviese un continuador en su yerno, Ricardo de Verdún (fl. 1288-1318). Por esta época, vivían en París tres pintores romanos que se habían trasladado allí cuando la corte papal hizo lo propio desde Roma hacia el sur de Francia (1305). Durante dos décadas, trabajaron en la capilla francesa, y resulta difícil suponer que su obra (de la que no se conservan ejemplos) no haya producido cierto impacto. No se conoce ninguna obra de Verdún; pero su sucesor como pintor de la corte, Jean Pucelle, era un profundo estudioso del arte italiano. Sabemos que Pucelle murió en el año 1334, y todo parece indicar que su vida artística activa fue muy breve.

Sin embargo, es probable que durante la década de 1320 supervisara la producción de un reducido número de importantes manuscritos, especialmente los destinados a la familia real. Todo parece indicar que su taller permaneció activo hasta mediados de siglo. Pucelle introdujo una perspectiva italianizada en la pintura parisina (es probable que estuviera en Italia y conociera la *Maestà* de Duccio). También difundió la moda de la pintura monocroma (llamada habitualmente *grisaille*), que siguió las modificaciones introducidas durante la época de Honoré: implicaba la descripción de las formas fundamentalmente por medio de sombras y luces.

Existen también notables ejemplos anteriores de pinturas de *grisaille* en la Capella dell'Arena del Giotto, en Padua (c. 1305-10). Estas importaciones fueron de gran alcance, por cuanto lanzaron a la pintura del norte, siguiendo el ejemplo de los italianos, hacia la consecución del espacio pictórico realista. El progreso fue gradual y, una vez más, la presión de la tradición y —es de suponer— las ideas sobre el decoro pictórico mantuvieron toda su importancia, aunque es a todas luces evidente un cambio de dirección.

Los rasgos característicos del estilo de San Luis aparecieron en el arte de la corte inglesa durante el segundo tercio del siglo XIII. Un libro como el llamado Apocalipsis de Douce (anterior al 1272; Bodleian Library, Oxford) presenta los blandos pliegues en forma de V, y también los rostros dibujados con extrema minuciosidad. Al parecer, este libro estaba destinado a Eduardo I, antes de que éste accediese al trono. Otro libro importante ejecutado en un estilo similar es un salterio (Bristish Library, Londres; MS. 24686) que fue comenzado para Alfonso (ob. 1284), hijo de Eduardo I. Se conserva en Inglaterra, en la abadía de Westminster, un grupo único de pinturas a gran escala pertencientes a la misma época y entre las cuales figura el llamado Retablo de Westminster. Se trata de una gran pintura sobre tabla, ejecutada con un estilo minucioso y primoroso, con el pronunciado modelado que caracteriza a la obra del Maestro Honoré.

La atracción del estilo de San Luis primero, y del arte italiano después, se advierte también en el Imperio durante este período; algunas de las pinturas agregadas al altar de Klosterneuburg (1324-9), por ejemplo, contienen algunos ejemplos muy evidentes de iconografía italiana.

Los rostros diminutos y los gestos exquisitos son elementos heredados del siglo XIII. En España, en cambio, el impacto del *Trecento* italiano (estilo del siglo XIV) parece haber sido más profundo y duradero. Especialmente, las obras de Ferrer Bassa (c. 1290-1384) son totalmente italianizantes, incluso se las podría tomar por obras de un italiano de provincia (pero Ferrer Bassa provenía de Barcelona). Y esta sorprendente tendencia italianista siguió siendo una característica de la pintura española durante lo que restaba del siglo.



Una página del Salterio de Luis IX; 1253-70. Bibliothèque Nationale, París.

**El arte gótico italiano hasta c. 1350.**—Dos razones nos han movido a posponer la consideración del gótico italiano. La primera, que, con respecto al resto de Europa, surgió en una etapa comparativamnete tardía; la segunda, que sus características exigen que se lo considere aparte de la evolución que hasta aquí hemos visto.

El arte italiano presenta, efectivamente, algunas diferencias físicas tangibles. La escultura se hacía sobre todo en mármol; los edificios, predominantemente de ladrillo, y las obras pictóricas más importantes fueron realizadas en grandes dimensiones, es decir, en tablas o murales. Sin embargo, también es preciso tener en cuenta la situación geográfica de Italia, ya que se trata de un país mediterráneo, y, por lo menos en las artes figurativas, la influencia de Bizancio se hizo sentir de una manera marcada hasta mediados del siglo XIII.

Las enormes diferencias entre Italia y el norte de Europa saltan a la vista en cuanto examinamos la historia de la arquitectura gótica italiana. En otros lugares de Europa existen pruebas de que en la mayoría de los países había arquitectos interesados en el estilo radiante y dispuestos a experimentar en él. Este rasgo casi no aparece en Italia.

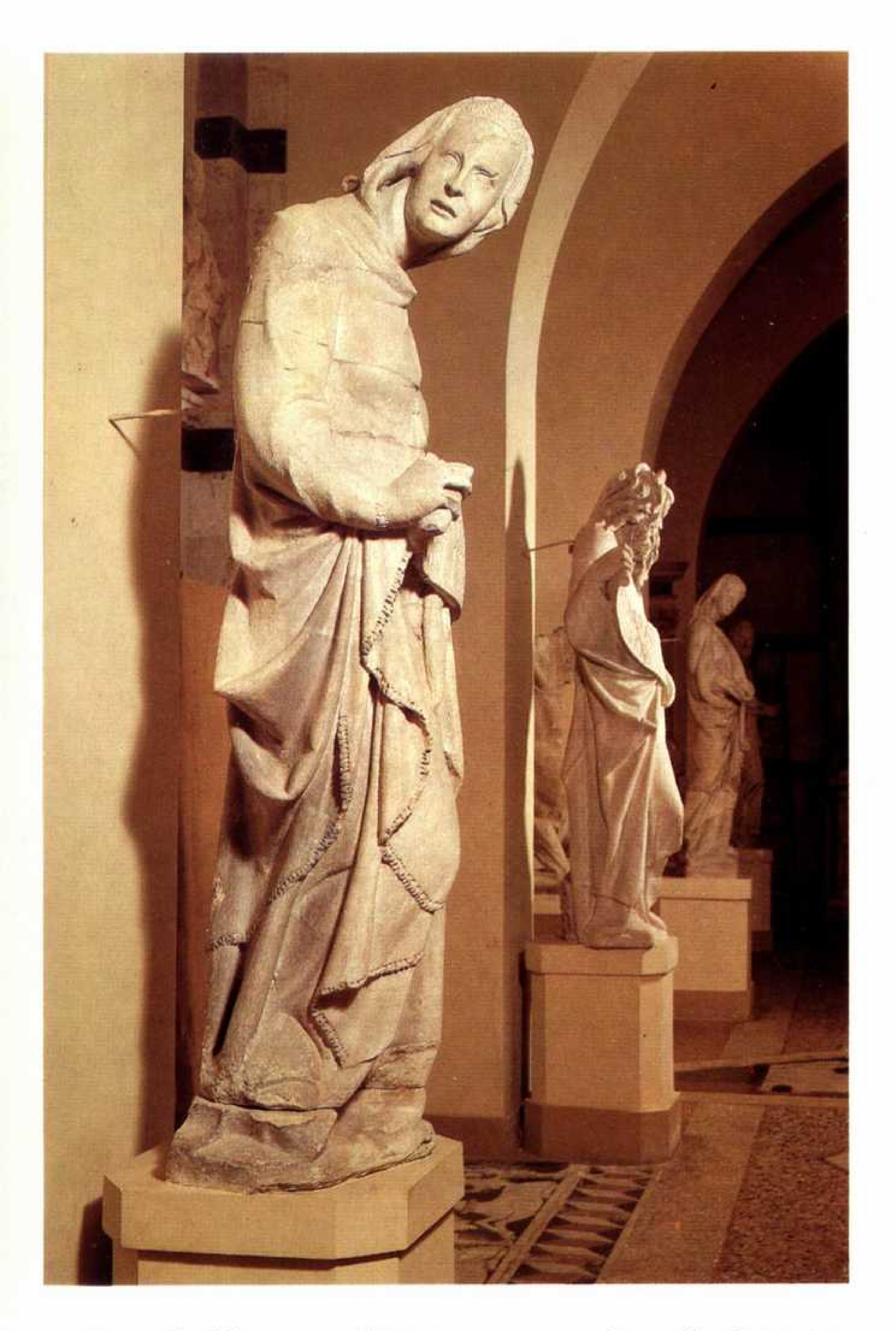


La nave principal, las naves laterales y el ábside de la catedral de Florencia; postrimerías del siglo XIV.

En el norte, los cistercienses desempeñaron, en el siglo XII, un modesto papel en la difusión de las molduras, los arcos y las bóvedas de aristas del gótico. En Italia, un pequeño número de iglesias cistercienses, aunque más tardías que sus correspondientes del norte, son casos excepcionales dentro de un país en el cual las características de la arquitectura románica persistieron hasta fines del siglo XIII. Una iglesia como la de Fossanova (cisterciense, consagrada en 1208) todavía parece revolucionaria, en un siglo que, en el año 1290, producía todavía la enorme nave románica de la catedral de Orvieto.

En realidad, los ideales arquitectónicos italianos eran totalmente diferentes de los que alentaban a los constructores del norte, y en muchos aspectos eran más simples. La tracería de ventanas, el triforio acristalado, la configuración de las bóvedas y los alzados en varios niveles, casi no aparecen en los edificios italianos. Los arquitectos prácticamente no utilizaron arbotantes, pero esto no les impedía construir grandes edificios, ya que, por ejemplo, la nave de la catedral de Florencia, levantada a fines del siglo XIV, es tan alta como la mayoría de las naves francesas. Sin embargo, la destreza de los italianos se puso en juego sobre todo en dotar a las anchas iglesias de arcadas de gran altura. Los casos más notables —las catedrales de Florencia y de Orvieto, la Santa Croce (en Florencia) y la de San Petronio, en Bologna, entre ellas— ofrecen al visitante altura y espaciosidad, pero poco más.

Sobre este fondo general, se destaca uno de los pocos intentos de ornamentación externa. El campanil de la catedral de Florencia fue pensado originalmente, en la década de 1330, con una torre octogonal calada en la cúspide, coronada con una aguja similar a las de Colonia y Friburgo. La catedral de Siena tiene una fachada cuya mitad inferior, comenzaba en la década de 1280, tiene tres pórticos con profundos aguilones similares a los pórticos franceses de medio siglo antes. La catedral de Orvieto posee una fachada comenzada en el 1310, con grandes pórticos y aguilones que se proyectan hacia el interior de los pisos superiores. Sin embargo, la impresión que produce todo esto es la de una serie de ensayos individuales y no de una evolución respaldada por una comunidad de pensamiento coherente. En cambio, la historia de la escultura presenta



Estatuas talladas por Giovanni Pisano para la fachada de la catedral de Siena; en primer plano, María, la hermana de Moisés; mármol, altura 1,94 m.; fines del siglo XIII. Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

una evolución muy coherente, aun cuando se llevó a cabo por regiones. Una vez más, las manifestaciones góticas italianas son algo más tardías que en el Norte.
La primera escultura indiscutiblemente gótica apareció alrededor de mediados del siglo XIII dentro de la obra de Nicola Pisano (fl. 1258-78). Desconocemos totalmente cuáles fueron las circunstancias en que Nicola aprendió su oficio. Lo cierto es que no queda en toda Toscana nada anterior a esta fecha que se aproxime ni siquiera remotamente a su gran poder de imaginación y a su maestría. El púlpito del baptisterio de la catedral de Pisa (firmado por él en 1259) combina los pesados pliegues en forma de V de mediados del siglo XIII con algunas notables imitaciones de cabezas clásicas y otros rasgos antiguos. Los relieves narrativos de Nicola no se parecen mucho a los relieves del norte, pero dan la impresión de estar construidos según los principios de los sarcófagos clásicos. Resulta interesante, y nos recuerda a Nicholas de Verdún, el hecho de que Nicola recurriera al arte clásico para crear un estilo escultórico realista; además, igual que en el caso de Nicholas de Verdún, su escultura posterior es menos clásica que sus obras más antiguas, y en muchos detalles se parece más al gótico del norte.
Una combinación de documentos y de firmas nos permite formarnos una idea de la composición del taller de Nicola (que contrasta con los de los constructores del norte). De su siguiente monumento, el púlpito de la catedral de Siena, se conserva un contrato en el cual los escultores aparecen mencionados como Nicola, su hijo Giovanni, Arnolfo di Cambio, y Lapo y Donato (por otra parte desconocidos). Tanto Giovanni como Arnolfo seguían con vida y trabajando 30 años después (c. 1300), cada uno con su estilo individual, que, de todos modos, manifiesta su vinculación con la formación proporcionada por Nicola. Es posible que este tipo de información pueda aplicarse a las circunstancias del norte y a los monumentos de esta zona.
Dentro del círculo de la familia de Nicola, la especialidad fueron los púlpitos, según todas las apariencias.
Él y su hijo Giovanni (con ayudantes) hicieron cuatro; el último (en la catedral de Pisa, 1302-10), ejecutado por Giovanni, es el menos interesante desde el punto de vista artístico. Sin embargo, en lo que a tamaño se refiere, debe de ser uno de los púlpitos más grandes que se hayan construido jamás. Presenta además muchos detalles curiosos y una iconografía muy compleja. A pesar de todo, la obra mayor de Giovanni es la fachada realmente monumental de la catedral de Siena, construida entre las décadas de 1280 y 1290. Desgraciadamente, la parte superior no fue terminada en esta época y sólo los pórticos con esculturas figurativas pueden considerarse suyos. Sin embargo, la aplicación de las enormes figuras que están *por encima* de los aguilones del portal es sumamente original, y el giro de extraordinaria dramaticidad que se ha comunicado a la totalidad del conjunto demuestra que Giovanni Pisano era un empresario y director de escena de primer orden.
Giovanni Pisano se especializó en el *pathos*, la emoción y los ropajes dramáticos con profundos pliegues. Por comparación, el trabajo de sus contemporáneos y sucesores parece más bien tímido. Arnolfo di Cambio se trasladó a Roma alrededor de 1270 y estableció allí un floreciente taller. Su estilo, más sólido y pedestre que el de Giovanni, evidencia en sus mejores realizaciones una calidad técnica excelsa. En Roma trabajó como diseñador de ornamentos de iglesias y de tumbas, adaptando a su modalidad propia muchas de las ideas decorativas de los mosaiquistas *cosmati* del lugar (a quienes ya hemos mencionado por su trabajo casi contemporáneo en la abadía de Westminster). Algunas de sus obras son de sorprendente magnificencia y sumamente imaginativas, por ejemplo, la tumba del cardenal De Braye (ob. 1281) en Santo Domigo, Orvieto. En una etapa posterior de su vida (1296), Arnolfo fue llamado a Florencia, su ciudad de origen, para encargarse del diseño de la nueva catedral. Construyó parte de una nueva fachada occidental, pero actualmente queda muy poco de ella. Sin embargo, el hecho tiene su importancia, porque todo parece indicar que no era frecuente en otros lugares de Europa que se emplease a escultores de primera línea como arquitectos.
La escultura de la fachada occidental de Orvieto (c. 1310-30) suele atribuirse al maestro albañil Lorenzo Maitani (fl. 1302-30). Parte de ella nos recuerda el estilo de Giovanni Pisano, pero la preocupación por el bajo relieve



y el perfecto acabado permiten suponer que estuvo a cargo de un escultor con una formación diferente. Sin embargo, los orígenes inmediatos, tanto del estilo de la escultura como de la manera de aplicarla a la fachada en grandes relieves que flanquean los pórticos, no están nada claros. La escultura de Orvieto no constituye un caso aislado en este aspecto. Otra obra de gran calidad, el par de puertas de bronce construidas por Andrea Pisano (fl. 1330-49) en el baptisterio florentino (1330-6), son igualmente enigmáticas. Andrea Pisano fue un diseñador de primera línea que supo sacar provecho de la economía y simplicidad del estilo de la primera época del Giotto. Su nombre señala que provenía de Pisa, y los documentos demuestran a las claras que era un orfebre. Pero, aunque su estilo tiene reminiscencias de los relieves de Orvieto, el conjunto del material no presenta prueba determinante alguna sobre su formación original. Si consideramos en conjunto su obra y la escultura de Orvieto, sólo nos queda la desazonante impresión de que falta un capítulo en la evolución de la escultura gótica italiana que debería complementar la penetrante influencia de Nicola Pisano y de su taller.

En realidad, esta influencia se continuó durante la primera mitad del siglo XIV, y puede descubrirse también en la obra de Giovanni Balduccio en Milán (fl. 1315-49) y de Tino di Camaino en Nápoles (c. 1295-1337) así como de sus respectivos seguidores. La evolución general es semejante a la de la escultura del norte. No nos encontramos con muchas sorpresas estilísticas, y el interés primordial no reside tanto en la manera de tallar la escultura como en el modo de aplicarla. Los gustos y modas predominantes llevaron a la producción de memorables mausoleos familiares: el de los angevinos, en Nápoles, y el de la familia Scaliger, en Verona.

Los cambios que se produjeron en la pintura italiana entre c. 1240 y 1340 fueron a su modo tan completos y notorios como la evolución que ocurrió entre la escultura del frente occidental de la catedral de Chartres y la obra del Maestro de Naumberg un siglo más tarde. Pero, al mismo tiempo, la tendencia de los artistas italianos a firmar sus obras, unida a la considerable cantidad de pruebas documentales hace que el estudio de este movimiento resulte muy diferente. Aquí el historiador se ocupa de nombres y personalidades artísticas, cosa muy poco frecuente en el norte. Con todo, las líneas generales del estudio resultan claras. El cambio se produjo, de la estilización y los modelos decorativos de un arte dominado todavía por tradiciones bizantinas, a otra cosa en la cual el parecido a la naturaleza no sólo se aceptaba, sino que además se consideraba deseable. Dada la evolución anterior en el norte y el ejemplo establecido por los escultores toscanos, el hecho de que esto haya sucedido no tiene nada de sorprendente. Sin embargo, los modelos de que disponía el pintor evolucionaron hacia un realismo mucho más pronunciado que en cualquier punto del norte. Todavía está por determinarse hasta qué punto el impulso hacia un tipo particular de cambio llegó de la propia Constantinopla, y hasta qué punto fue estimulado por el estudio de los antiguos frescos de las basílicas romanas. No obstante, el resultado fue una nueva apreciación del papel de la luz y de la perspectiva lineal en el tratamiento del espacio, y un nuevo lenguaje de gestos y de expresiones en la figura humana. Las grandes pérdidas de pinturas murales romanas han privado siempre al historiador de gran parte de las pruebas que habrían permitido determinar el curso preciso de estos cambios, pero todavía se los puede percibir en la basílica de San Francisco, en Asís.

Entre las personalidades más importantes que ejecutaron allí trabajos en gran escala, conocemos los nombres de Pietro Cavallini (c. 1250-1330), el llamado Maestro de Isaac (fl. a fines del siglo XIII) y, por supuesto, Giotto (1266-1337).

La iglesia superior de San Francisco, en Asís, decorada probablemente entre c. 1280 y 1300, presenta mucho de los rasgos nuevos de esta evolución extraordinariamente rápida. La obra del Maestro de Isaac evidencia una sorprendente captación de la forma y gran sensibilidad hacia los matices de las reacciones humanas. Sus dramas se caracterizan por una economía y una simplicidad muy logradas. El maestro principal del ciclo de San Francisco era un personaje muy diferente. Lo primero que llama la atención es la arquitectura asombrosamente irreal de que rodeaba sus escenas. Pero las propias escenas, si bien nunca alcanzan la intensidad dramática del Maestro de Isaac, demuestran un dominio apasionante de diferentes tipos de escenografía y de diferentes interpretaciones de los elementos narrativos. Es evidente que se trataba de un hombre con una viva imaginación. Al mismo tiempo, el conjunto pone de manifiesto los problemas de la representación realista y las opciones a las que se enfrentaban los pintores. La interpretación del «mundo real» no hace sino sumar una nueva dimensión a los problemas eternos del artista cuando se trata de elegir lo que va a representar y cómo lo va a representar.

En los comienzos de su carrera, la solución del Giotto al problema de la elección fue la simplificación. En este aspecto, su *tour de force* fue la Capella dell'Arena, en Padua, y el resultado tiene un aire de austeridad y de franqueza que siempre ha despertado el respeto de los artistas y la reverencia de los legos. Al parecer, no fue la solución preferida de la época, y en muchos aspectos, la extravagancia imaginativa del Maestro de San Francisco tuvo mayor relevancia para la evolución futura. El propio Giotto, en los frescos de la Capilla Peruzzi (Santa Croce, Florencia), correspondientes a una época más tardía de su carrera, probó un estilo narrativo más discursivo y experimental. Esto se hace mucho más patente en las obras de sus discípulos más importantes, como Taddeo Gaddi (1300-66). Sin embargo, se trata también de una evolución especialmente asociada con los pintores de Siena.

La historia del arte gótico sienés comienza tradicionalmente con Duccio (c. 1255-1319), artista perteneciente a una generación bastante anterior a la del Giotto. En muchos aspectos, sus resultados finales son aún más notables que los de éste, y es una pena que se sepa tan poco sobre su pintura hasta el final mismo de su vida, cuando estaba trabajando en la *Maestà* (catedral de Siena, 1308-11). Duccio combinó en este enorme altar una magnificencia puramente material con un brillante despliegue narrativo que jamás fue superado. Es cierto que su obra no presenta en ningún momento la gravedad de la del Giotto, pero compensa esta carencia con la enorme variedad y vivacidad de la experiencia del espectador.

La prioridad dada a la variedad y descripción pictóricas en la pintura de Duccio llegó a ser una característica importante de la pintura de escenas, aunque un gran artista

Capella dell'Arena, Padua, frescos pintados por el Giotto c. 1303-6.

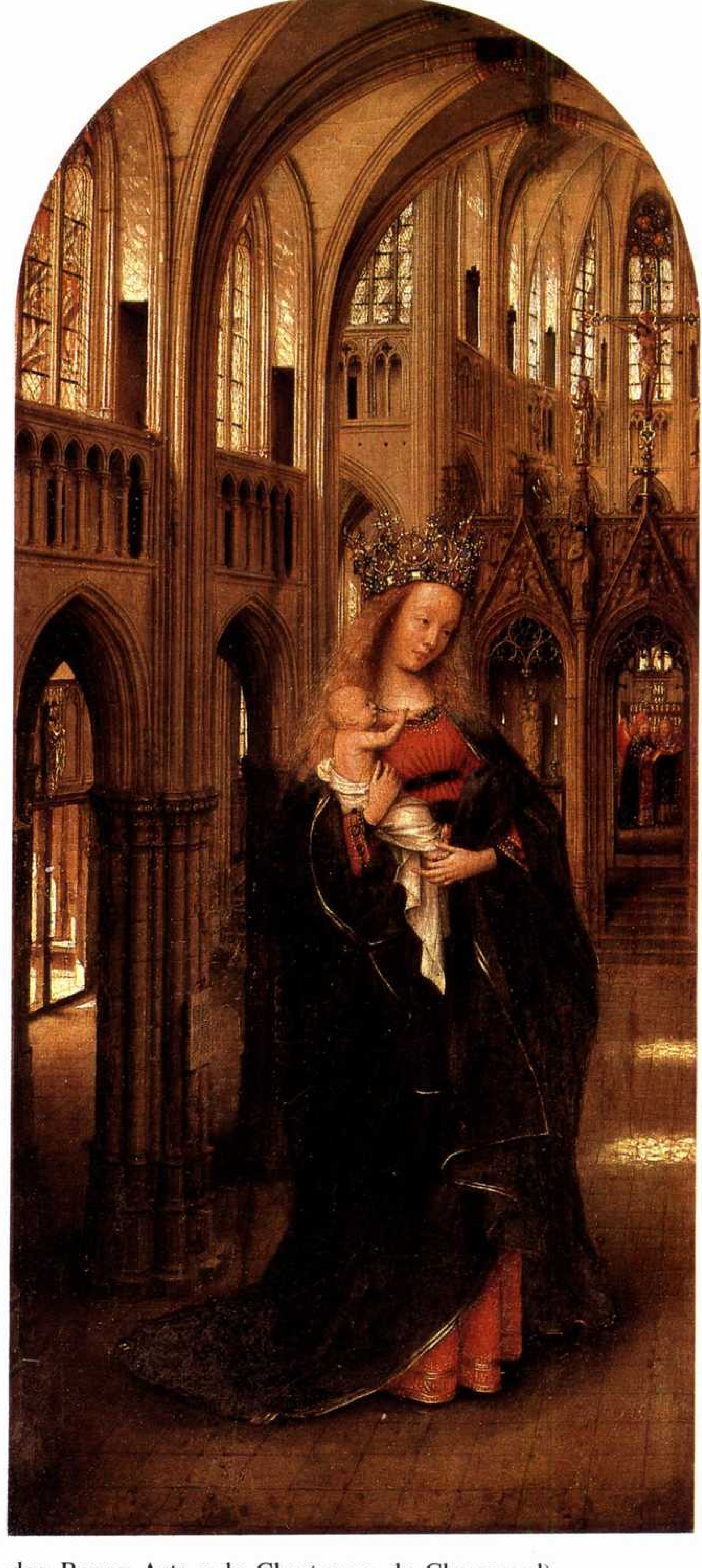


como Simone Martini (1280/5-1344) fue capaz, al parecer, de pasar a su antojo, de esto, a una selectividad e intensidad propias del Giotto (como en *La Sagrada Familia*; Walker Art Gallery, Liverpool), y otra vez a escenas de gran patetismo y dramatismo (como en el políptico de la Pasión; tablas repartidas entre el Real Museo de Bellas Artes de Amberes, los Staatliche Museen de Berlín y el Louvre de París). Pero es posible que el mejor ejemplo del estilo sienés se encuentre en la obra de los hermanos Ambrogio y Pietro Lorenzetti (Ambrogio ob. ? 1348; Pietro c. 1280-? 1348), tanto en la iglesia inferior de San Francisco, en Asís, como en la Sala della Pace del Palazzo Publico de Siena, donde se pusieron en juego nuevos recursos realistas para caracterizar a las ciudades del Buen y del Mal Gobierno (1338-40).

**El arte europeo c. 1350-1420.**—Los historiadores han dado tratamientos muy diversos al arte europeo de la segunda mitad del siglo XIV. Se trata del medio siglo de crisis moral, política y económica que siguió a la Muerte Negra (la peste) de mediados de siglo. Se han hecho diversos intentos para demostrar la presencia de una incertidumbre moral y política, así como de distinciones y luchas de clases en las formas de arte entonces producidas. Ni siquiera los intentos de hacer ver que la peste interrumpió gravemente la producción del arte resultan convincentes. La catedral de Florencia responde fundamentalmente a la obra creativa de Francesco Talenti (? c. 1300-69) desarrollada en la segunda mitad del siglo XIV, época que fue testigo también de las creaciones de exacerbada individualidad de Tommaso de Modena (1325-76), Guariento (fl. 1338-68) y Altichiero (fl. 1369-90). En la Praga del emperador Carlos IV (1355-78) surgió un nuevo centro cultural con un estilo propio provisto de gran vitalidad, novedad e interés. Los intentos de identificar valores espirituales, o políticos, peculiares en el arte de este período se limitan a llamar la atención sobre el problema general del período medieval, el de interpretar un arte sobre el cual no existen prácticamente comentarios literarios contemporáneos.
La característica general de este medio siglo es la síntesis, que desemboca en lo que corrientemente se denomina el estilo gótico internacional. Se trata, sobre todo, de un estilo de corte aristocrático, promovido en París, Praga, Londres y Milán. Sus artistas aprovecharon la gracia y la elegancia francesas y las combinaciones con los recursos realistas aprendidos de los italianos.
Al parecer, en gran parte de esto hubo un auténtico intercambio de ideas, y el *rapprochement* de estilo resultante es un fenómeno europeo de gran interés y singularidad. No volvería a verse nada igual hasta el siglo XVII, cuando Europa logró nuevamente un estilo internacional bajo la inspiración del renacimiento italiano y del arte de la antigüedad.

**El arte europeo en el siglo XV.**—El fenómeno del estilo gótico internacional gozó de una vida relativamente breve, y alrededor del año 1420 empezaron a aparecer nuevas maneras de enfocar la pintura y la escultura. Florencia se separó irrevocablemente del norte, y aunque en la obra de artistas del norte de Italia pertenecientes a la genaración de Antonio Pisanello (c. 1395-1455) y de Jacopo Bellini (c. 1400-70/1) se mantienen muchas características del estilo internacional, en ella se llega a acusar de una manera muy marcada la influencia de la preocupación específicamente florentina por la estructura pictórica, por el escorzo y por la perspectiva desde un solo punto.
En el norte, los cambios más llamativos de la primera mitad del siglo XV ocurrieron en los Países Bajos. Durante este período, tiene gran interés toda el área lingüística de la Baja Alemania. Desde las postrimerías del siglo XIV, estuvo en condiciones de «exportar» artistas de primera línea o artistas potenciales que se formaron y alcanzaron fama en otros lugares. Fue así como la corte de Felipe el Atrevido de Borgoña contó con los servicios de algunos distinguidos alemanes de esta región, entre ellos, Jean Malouel (fl. c. 1390-1415), los hermanos Limburg, Claus Sluter, Merlchior Broederlam (fl. 1381-1409). A excepción de Broederlam, todo parece indicar que los que quedaron en su país, por ejemplo Conrad von Soest (fl. c. 1390-1425), fueron de segundo orden. Pero en la década de 1420, Felipe el Bueno de Borgoña abandonó Dijon definitivamente como centro político y se trasladó a Bruselas. Esto hizo que esa zona se convirtiese en uno de los centros de patrimonio artístico más importante de Europa.
Numerosos rasgos específicos contribuyen a dar a la pintura flamenca de este período su carácter peculiar.
En la obra de Robert Campin (el Maestro de Flémalle; 1378/9-? 1444) y su taller, cuya influencia se hizo sentir a lo largo de todo el siglo, aparecen nuevos tipos y caracterizaciones faciales. Alrededor de 1420 se creó un nuevo estilo característico de ropajes «arrugados». Muchos pintores desarrollaron una sensibilidad especial para el paisaje, llevando más lejos ideas que ya habían merecido la atención del arte parisiense y del estilo internacional. En general, parece que el escorzo preciso y la perspectiva desde un solo punto no atrajeron gran atención ni se les adjudicó un mérito especial.
Pero los artistas flamencos se destacaron de una manera particular en su observación de los efectos de la luz.
No se trataba simplemente de pintar correctamente la caída de las sombras, ya que en este aspecto su observación adoleció frecuentemente de defectos, sino más bien de los efectos de la luz sobre el paisaje y la distancia, sobre los interiores y sobre diferentes sustancias y materiales tales como el metal, el brocado y la madera. El genio insuperado de este arte fue Jan van Eyck (fl. c. 1391-1444).
Pero es posible que el artista del norte de más amplia influencia durante la primera mitad del siglo XV haya sido Rogier van der Wyden (c. 1399/1400-64), que gozó de una larga vida y tuvo un gran taller y también una gran producción. Pintó los retratos de Felipe el Bueno, y de su familia y de los miembros de su corte (ejemplos en el Musée de Beaux-Arts, Dijon), y su taller fue uno de los primeros que produjeron réplicas precisas, de gran calidad, de sus propias obras. Las obras de Rogier, aunque indudablemente muy caras, tenían una gran demanda, y sus convenciones sobre presentación y estilo dejaron su huella en lo que restaba de siglo. Son muy evidentes en las obras de Dieric Bouts (c. 1415-75) y de Albert van Ouwater (fl. 1430-60) y, en menor medida, en la obra más excéntrica de Hugo van der Goes (c. 1436-82). Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta el impacto todavía activo de la pintura de Van Eyck, especialmente en los pintores posteriores de su propia ciudad, Brujas. Petrus Christus (fl. 1444-72/3), Hans Memling (c. 1440-91) y Gerard David (c. 1460-1523) ofrecen

*Ladrón en la Cruz*, por el Maestro de Flémalle; c. 1430-5. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.



*Madonna en la Iglesia*, por Jan van Eyck; 32 × 14 cm.; originalmente era el ala izquierda de un díptico; c. 1432. Sttatliche Museen, Berlín Occidental.

una interesante línea de descendencia estilística. Sólo en el caso de pintores como Geertgen tot Sint Jans (c. 1455/65-c. 1485/95), Hieronymus Bosch (El Bosco) (c. 1450-1516) y Joachim Patenier (fl. 1515-25), encontramos un estilo de pintura que parece esencialmente «extranjero» y diferente.

El impacto del nuevo control sobre los efectos de iluminación logrado en la pintura flamenca tuvo una importancia extrema. Sus consecuencias fueron casi incalculables en lo que se refiere a los temas religiosos, porque todos los detalles simbólicos —y de ellos están llenos las obras de los talleres de Campin y de Jan van Eyck— llegaron a enfocarse con un nitidez increíble, y las propias escenas estaban bañadas en una luz intensa y sobrenatural que hasta entonces nadie había imaginado siquiera.

Al mismo tiempo, el retrato cobró una nueva dimensión. De un ejercicio rutinario de piedad familiar que servía para dejar constancia a la descendencia del aspecto de los miembros de una familia, pasó a convertirse en una proyección mucho más agresiva de la presencia del modelo detrás del marco del cuadro.

Al parecer, los efectos de la iluminación llamaron primero la atención de artistas no flamencos. Uno de los primeros ejemplos es el altar de Tiefenbronn de Lukas (1431; en la iglesia parroquial de Tiefenbronn), que permite suponer casi con certeza que Moser conocía la obra del estudio de Campin. Otro intérprete brillante, aunque excéntrico, del estilo de Van Eyck, fue Konrad Witz (c. 1400-45) como puede observarse, por ejemplo, en su altar de San Pedro, Ginebra, de 1444. En el sur, una cadena incierta de características propias de Van Eyck nos conduce, pasando por el Maestro de la Asunción de Aix (de la Eglise des Précheurs, Aix-en-Provence; piezas en Bruselas, Amsterdam y Rotterdam; 1455) y de Colantonio (fl. 1400-70) hasta Antonello de Messina (c. 1430-79).

La brillante interrelación de la luz y de la sombra y los contrastes de texturas constituyen también una característica de la obra del Maestro Franke (activo c. 1405-post 1424) y de Stefan Lochner (c. 1400-51).

Pero, en la práctica, el arte no es sólo cuestión de dominio técnico; puede que, a la larga, el estilo de composición y la gama emocional de la pintura de Rogier hayan tenido una influencia general más marcada. Una larga lista de nombres diseminados por toda Europa atestigua este hecho, una lista que incluye a artistas tales como Hans Pleydenwurff (c. 1420-72) y Martin Schongauer (c. 1430-91) en el Imperio, así como Nuno Gonçalves (fl. 1450-71) en Portugal. Los pintores de la Capilla del Eton College, Windsor (c. 1480) difundieron este estilo en Inglaterra.

Resulta difícil generalizar sobre la contribución de estos artistas a la evolución de dicho estilo, aunque parece claro que para la comunidad germano-hablante, «progreso» significaba exageración (llegando hasta el punto de lo grotesco) del tono emocional sutilmente equilibrado del arte de Rogier.

Para la historia de la escultura del siglo XV suele tomarse como punto de partida la obra de Claus Sluter. Aunque murió en el año 1406, su estilo fue continuado en el siglo XV por su sobrino Claus de Werbe (ob. 1439) y (lo que no es tan seguro) por Juan de la Huerta (ob. 1462). Toda su obra escultórica importante se encuentra en Dijon (Musée des Beaux-Arts y la Chartreuse de Champmol).

No hay nada que permita asegurar que constituye una introducción adecuada a la línea de distinguidos escultores alemanes que se inicia con Hans Multscher (c. 1400-67) y Nikolaus Gerhaert van Leyden (c. 1430-73) a mediados del siglo (de las zonas de Ulm y Leyden respectivamente).

No sabemos casi nada sobre la escultura de Bruselas en la época de Felipe el Bueno (duque de Borgoña, 1419-67), pero el hecho de que en las estatuas de Multscher y Gerhaert aparezcan los ropajes «arrugados» de los pintores flamencos da pie para suponer que el papel de Flandes en la escultura también fue importante.

**Retablos de talla.**—Sluter marcó el tono de lo que había de seguir; su preferencia por los ropajes fantásticos, por la acentuada caracterización y por las superficies trabajadas con gran minuciosidad despertó muchos ecos en épocas más avanzadas del siglo, aunque sus imitadores directos son escasos. Las creaciones más sorprendentes de la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI son una serie de retablos tallados, algunos de ellos con alas pintadas. Éstos revelan no sólo un dominio extraordinario de la manipulación de los materiales —por lo general madera—, sino también a menudo una combinación asombrosa de figuras de talla muy completa con un complicado trabajo de tracería en el proceso de tallado; véase, por ejemplo, el altar de St.-Wolfgang de Michael Pacher (1471-81; St.-Wolfgang, Austria). Puede advertirse un enfoque similar en las tumbas de la época, especialmente en el monumento a Federico III, de Gerhaert, que se encuentra en la catedral de San Esteban, Viena, comenzada en 1469; y también puede encontrarse en el notable tabernáculo del Sacramento de Adam Krafft en la iglesia de San Lorenzo, Nuremberg (1493-6). Estas obras, y las de Tilman Riemenschneider (c. 1460-1531) y Viet Stoss (c. 1447-1533), son una muestra de las cimas de invención imaginativa a las que se llegó en este estilo. Además, esta moda de las composiciones monumentales fue exportada a España, donde a menudo se encuentran pruebas de la actuación de escultores alemanes y flamencos (por ejemplo, en el altar de la catedral de Toledo, comenzado en 1498).

El siglo XV fue, por encima de todo, el siglo de la tracería y de las bóvedas. Muchos de estos experimentos ya estaban en germen en la obra de los constructores ingleses de c. 1300. Cabría discutir, por ejemplo, hasta qué punto la familia Parler era consciente de su trabajo. Una cosa está clara, sin embargo: que a partir de fines del siglo XIV se encuentra en Alemania un desarrollo considerable de las bóvedas, con tracerías cruzadas, y que a esto siguió más tarde, en el siglo XV, la aparición de bóvedas pendientes, y de bóvedas cuyas aristas describen fantásticas líneas curvas (para ejemplos de gran complicación, véanse la Annenkirche de Annaberg, comenzada en 1499, y la iglesia de Santa Bárbara de Kultenberg, comenzada en 1512, situadas ambas en la zona oriental del Imperio).

Con frecuencia, estos ensayos se llevaron a cabo en iglesias de planta de salón, en las cuales la altura igual de la nave central y las laterales ofrecía una zona de superficie más o menos continua sobre la cual podían desplegarse los diseños. Existen ejemplos notables de iglesias intermedias: en Landshut, la Spitalkirche y la de San Martín; en Nuremberg, la de San Lorenzo y la de San Sebaldo; y en Munich, la Frauenkirche.

Durante todo el siglo XIV y el XV siguen encontrándose ejemplos de tracería. Las torres gigantescas, con agujas, se diseñaban (muchas de ellas no se terminaron hasta el siglo XIX) siguiendo los antecedentes de las catedrales de Colonia y Estrasburgo. En realidad, la aguja actual de la Catedral de Estrasburgo representa un nuevo diseño de fines del siglo XIV, realizado por Ulrich von Ensingen (c. 1350-1419), que también diseñó la torre y la aguja de Ulm. Existen otros ejemplos en San Esteban de Viena y en la Catedral de Praga. Al mismo tiempo, especialmente en Francia, los arquitectos se ocupaban de crear las cancelas de tracería. Esto se hace evidente en algunas notables partes altas de fachada, como en la Catedral de Rouen (comienzos del siglo XV) y en San Maclou de Rouen (c. 1500-14), y, en una escala mucho más reducida, en algunas obras de arquitectura secular. El mejor de cuantos ejemplos han llegado hasta nosotros es la campana de la chimenea del gran salón del Duque de Berry, en Poitiers (1384-6), pero más importante para las modas futuras fue la escalera principal del Palacio del Louvre, estructura circular aparentemente embutida en tracería y hornacinas, en las cuales había estatuas de la familia real.

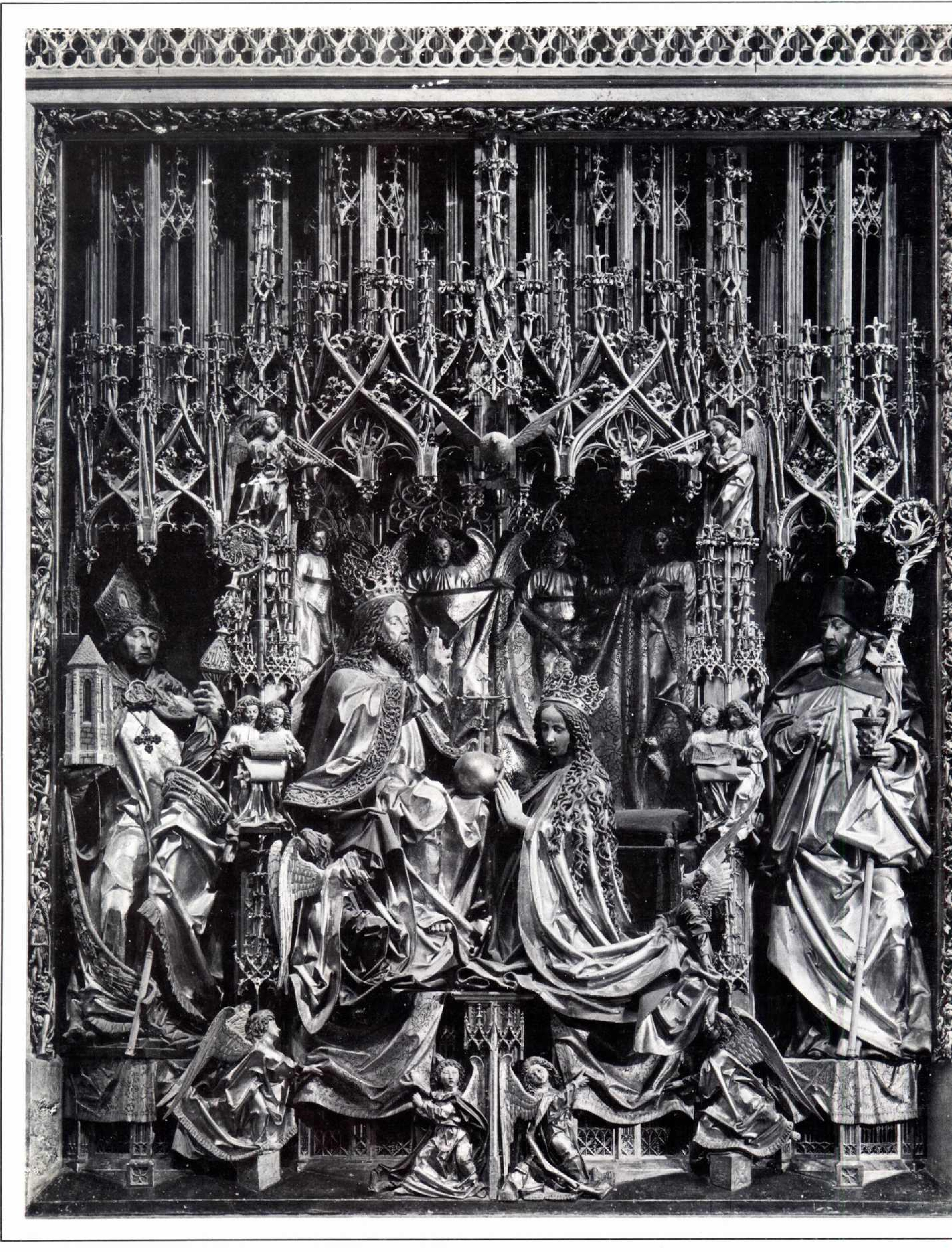
Las configuraciones curvilíneas, semejantes a llamaradas, creadas por los arquitectos franceses durante el siglo XV, han dado el nombre al estilo «flamígero». La catedral de Milán (comenzada en 1387) fue diseñada por alguien volcado totalmente hacia este gusto general.

Con respecto a la mayor parte de esta evolución, el arte inglés parece desfasado, sobre todo porque muchos de sus cambios fundamentales en el terreno de la tracería curvilínea habían ocurrido con notable anterioridad y quedaron superados por el tratamiento más rectilíneo del llamado «estilo perpendicular». La tracería inglesa desde c. 1350 hasta el siglo XVI no depara muchas sorpresas. Si bien la invención inglesa más importante en materia de bóvedas de abanico, tal como puede verse en los claustros de la catedral de Gloucester, construida para 1377, fue una innovación precoz en el momento de su aparición, sus versiones del siglo XVI tienen un aire inconfundible de *dejà vu*.

A pesar de todo, si pasamos revista a las realizaciones noreuropeas de fines del siglo XV y comienzos del XVI —al menos en el terreno de la escultura y de la arquitectura—, salta a la vista que había una notable comunidad de gusto. Esto se percibe de manera palpable cuando comparamos la capilla de Enrique VII de Westminster, la capilla de Brou (Franco Condado; 1513-32), el altar de San Wolfgang de Pacher (1471-81), o el púlpito de San Esteban, Viena, por Anton Pilgram (1512-14). La predilección por la escultura viva, natural, marcha pareja con un deseo de desplegar una riqueza intrincada, decorativa, en el marco en que se asientan las esculturas. El resultado es una combinación muy acusada de tratamiento virtuosista de la superficie escultórica que ya se observaba en una época anterior en la obra de Sluter, con todas las habilidades e invenciones creadas durante el siglo XV por los arquitectos. Este tipo de exceso visual no fue en absoluto general. La capilla funeraria de Richard Beauchamp, conde de Warwick, precisamente en este lugar (c. 1450), presenta un equilibrio bastante contenido entre la escultura accesoria, los vitrales y el monumento sepulcral, y, especialmente en Francia, se encuentran monumentos, como la capilla del castillo de Châteaudun (c. 1425), donde queda perfectamente establecida la supremacía de la escultura sobre la decoración. En conjunto, sin embargo, el gusto y las preferencias estaban por la riqueza visual.

El estudio de las postrimerías del siglo XV está impregnado por la sensación de que la ruina se cernía sobre la época, hasta el punto de que conocemos anticipadamente el cambio de gusto que se produjo entre c. 1500-50. De ahí que sea tan importante insistir en que el arte del norte en el siglo XV da muestras de una enorme vitalidad. Cierto que se trata todavía de una vitalidad «inarticulada», ya que sólo contamos con vislumbres aisladas de cómo evaluaban su arte las gentes de aquellos tiempos. Los dibujos arquitectónicos de la posada de San Esteban, Viena, y el tratado de Matthäus Roriczer (ob. c. 1492-5) *Sobre la disposición de los pináculos*, por ejemplo, permiten formarse una idea de las preocupaciones de los arquitectos profesionales.

Las respuestas de los artistas al arte italiano también pueden proporcionar información de este tipo. Cuando los artistas tomaron elementos del arte italiano, lo hicieron (como había



sucedido siempre) desde una posición de fuerza, usando los elementos italianos como medio para conseguir un objetivo absolutamente individual. Esto se percibe de una manera más acusada en la pintura. Desde la generación de Jean Pucelle, el arte italiano había ejercido su influencia sobre los pintores del norte, pero sin imponerse en ningún sentido. Este tipo de respuesta creativa se mantuvo durante todo el siglo XV, y es evidente, de diversas maneras, en las pinturas de Jean Fouquet (c. 1420-80), del Maestro René y Michael Pacher. Un proceso en cierto modo similar se puso en juego en la creación del Altar de San Sebaldo, realizado por Peter Vischer el Viejo (1508-19; San Sebaldo, Nuremberg). La dimensión excesivamente italiana que presentan estas obras facilita, en cierto modo, la extracción de conclusiones sobre la práctica correcta e incorrecta del oficio, sobre los órdenes de prioridad y, en general, sobre las preocupaciones de los responsables de la creación artística.

Por este motivo, resulta equívoco considerar al arte no italiano como algo que estaba en decadencia c. 1500. Esto no quiere decir que no se estuviese produciendo un cambio de gusto; síntoma de ello era la tendencia de los monarcas no italianos a invitar a artistas de esta nacionalidad a sus cortes. Pero en las postrimerías del siglo XV, Andrea Sansovino (c. 1467-1529) fue a servir al rey Juan II de Portugal, y a comienzos del siglo siguiente, Pietro Torrigiano (1472-1528) trabajó para Enrique VIII de Inglaterra. Con todo, es posible que la influencia más acusada en ese aspecto proviniese de la corte francesa durante el reinado de Luis XII y de Francisco I. La propia tumba de Luis fue diseñada por los hermanos Giusti (1515-31), y una larga serie de distinguidos artistas italianos, entre ellos Leonardo da Vinci (1452-1519), Rosso Fiorento, Primaticcio (1404-70) y Benvenuto Cellini (1500-71), trabajó para Francisco. Precisamente en la corte francesa tuvo mayor auge la idea de la excelencia intrínseca del arte italiano, y esto se debió a la creencia de que el italiano representaba el renacimiento del arte de la antigüedad. Eso muy poco o nada tenía que ver con una búsqueda de la pureza, de la mesura o del equilibrio. Lo que llegó al norte fue, fundamentalmente, el arte de Roma: Rafael (1483-1520) y Giulio Romano (c. 1499-1546); con toda su densidad de interés visual, los apartamentos de los Borgia (Vaticano) o el Palazzo del Te (Mantua) ceden muy poco ante los altares alemanes de c. 1500 de la capilla de Enrique VII (abadía de Westminster). Pero las convenciones arquitectónicas y figurativas utilizadas por los italianos traían consigo todas las aprobaciones de lo antiguo, que contaba para entonces con el apoyo de un siglo y medio de propaganda humanista. Al comenzar el siglo XVI, los italianos tenían ideas muy claras sobre el tema del arte; por primera vez en el período postclásico, surgieron principios artísticos y distinciones estéticas entre lo correcto y lo incorrecto y fueron enunciadas en forma literaria. Según parece, se tenía la sensación de que los italianos, por su monopolio casi exclusivo del arte antiguo, poseían también la clave de lo que era correcto y deseable. Es probable que los antagonismos a que esta situación habría dado lugar se hicieran sentir, sobre todo, entre los críticos y los clientes. Los artistas pertenecientes a las diferentes tradiciones eran capaces, sin duda, de respetar los talentos de unos y otros; recordemos, si no, la mutua admiración que se tenían Alberto Durero (1471-1528) y Rafael, y Durero y Giovanni Bellini. También es evidente que el arte italiano no sólo era admirado por su clasicismo. Por ejemplo, toda persona que pudiese darse el lujo de que Cellini trabajara para ella era, sin duda, muy afortunada. Lo cierto es que las convenciones del arte y de la arquitectura antiguos vinieron a suplantar rápidamente a las que habían nacido en el norte, y que con el cambio llegó un lenguaje crítico con el cual explicar y justificar la transformación.

Volvemos con esto al único fallo real del arte gótico: nunca alcanzó una dimensión intelectual. Es cierto que los constructores vieneses dieron muestras de un pensamiento complejo y abstruso, y que la pintura de Jan van Eyck, con todo lo que tiene de interés exótico y de anticuado, está dirigida a un público inteligente, sensible. Sin embargo, los artistas no produjeron un cuerpo de teoría discernible adecuado para ser propagado por seglares cultos. Carecían además de la autoridad que proporciona un pasado remoto y venerable. Y a pesar de su respeto por la tradición, tampoco dieron lugar a un sentido de su propia historia. No es que todas éstas sean cosas esenciales para la producción de buen arte o de buena arquitectura, pero a partir de c. 1500 su existencia se consideraría, cada vez más, como algo sobreentendido. Su ausencia durante el período gótico puede haber contribuido a la impresión mantenida en épocas posteriores sobre la tosquedad de este arte. Comoquiera que sea, el arte surgido de la antigüedad clásica poseía todas aquellas cosas, y a partir del c. 1500, los territorios donde había florecido el gótico del norte entraron rápidamente en la era del Renacimiento.

**Para mayor información:**

*Ars Hispaniae*. Vols. XII-XI, Madrid (1952-6). Aubert, M.: *La Sculpture Française au Moyen Age*, París (1946). Boase, T.S.R.: *English Art 1100-1216*, Oxford (1953). Bieger, P.: *English Art 1216-1307*, Oxford (1957). Frankl, P.: **Gothic Architecture,** Londres (1962). Mâle, E.: *The Gothic Image*, Londres (1961). Meiss, M.: *French Painting in the Time of Jean de Berry*, Vol. I *The Late Fourteenth Century, Vol. II The Boucicaut Master*, Vol. III *The Limbourgs and Their Contemporaries*, Londres (1967, 1968, 1974). Panofsky, E.: *Die Deutsche Plastik des 11 bis 13. Jahrhunderts*. Florencia y Leipzig (1924). Panofsky, E.: *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Massachusetts (1964). Pinder W.: *Die Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts*, Florencia y Leipzig (1925). Pope-Hennessy, J.: *Italian Gothic Sculpture*, Londres (1955). Porcher, J.: *French Miniatures from Illuminated Manuscripts*, Londres (1960). Rickert, M.: *Painting in Britain: the Middle Ages*, Harmondsworth (1965). Ring, G.: *A Century of French Painting*, Londres (1949). Sauerländer, W.: *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, Londres (1972). Stange, A.: *Deutsche Malerei der Gotik* (11 vols.), Munich (1934-59). Stone, L.: *Sculpture in Britain: the Middle Ages*, Harmondsworth (1972). Wagner-Rieger, R.: *Die Italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, Graz y Köln (1956). Webb, G.: *Architecture in Britain: The Middle Ages*, Harmondsworth (1956). White, J.: *Art and Architecture in Italy: 1250-1400*, Harmondsworth (1966). Aréan González, Carlos Antonio: *Teoría del gótico*, Public. Esp. Madrid (1961). Baudry, Jean: *Los tesoros del arte gótico*, Círculo de Amigos de la Historia, Madrid (1975). Nieto Alcaide, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual: el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Cátedra, Madrid (1978). Gozzoli, María Cristina: *Cómo reconocer el arte gótico*, Barcelona (1980). Lambert, Elie: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Cátedra, Madrid (1977).

Altar de St.-Wolfgang, por Michael Pacher; 1471-81
Iglesia de St.-Wolfgang am Ambersee, Austria.

## *ESCULTURA Y VITRALES EN CHARTRES*

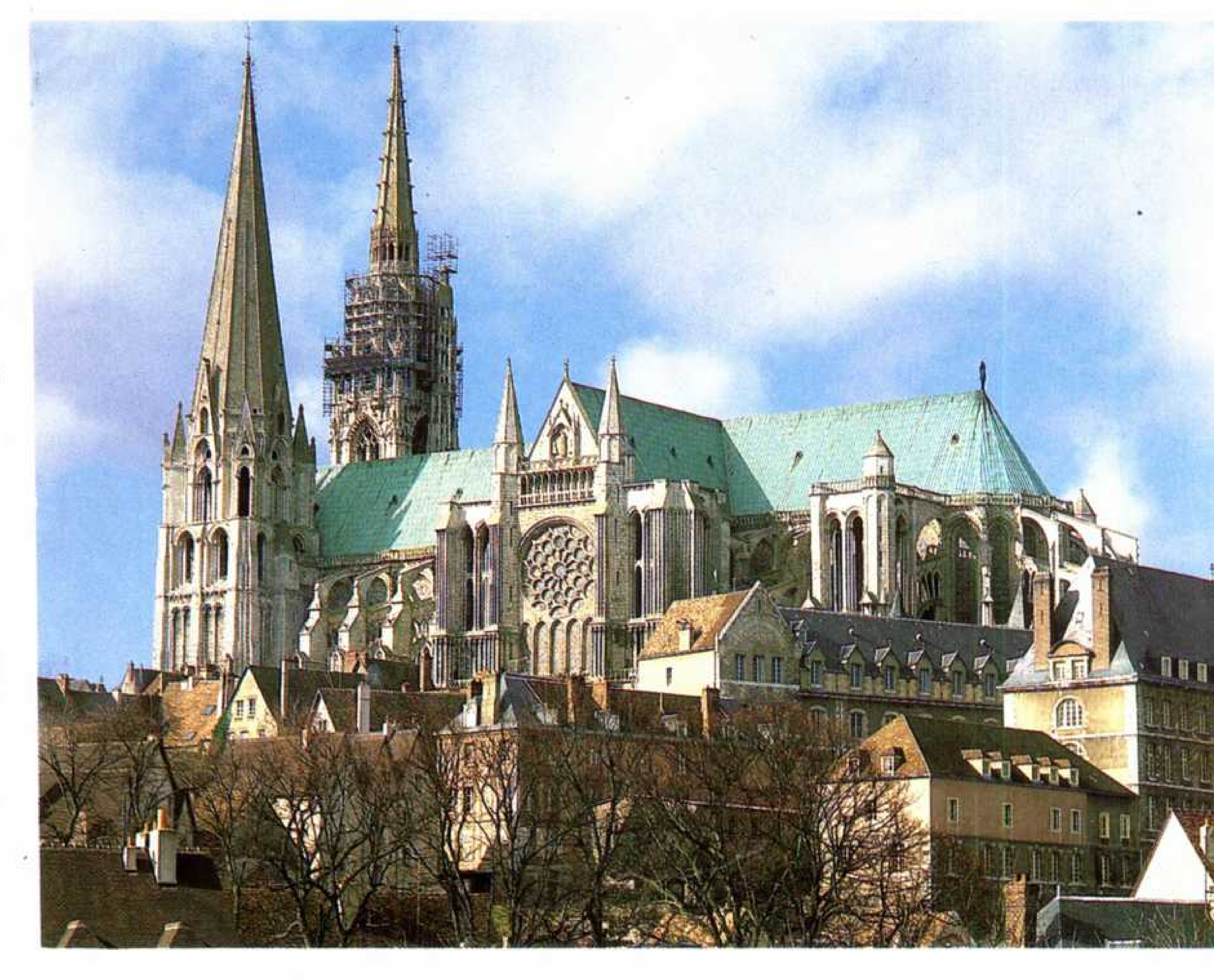
Muchos piensan que la de Chartres es la suma de todo lo que debe ser una catedral gótica. Siempre se le ha tenido por uno de los edificios eclesiásticos medievales de decoración más completa, y, por fortuna, los componentes principales de su decoración —el vidrio y la escultura del pórtico— han llegado hasta nosotros prácticamente intactos. En Chartres es donde podemos percibir con más claridad el impacto de una gran iglesia medieval en toda su prístina gloria, y apreciar una parte importante de la evolución de la pintura sobre vidrio y de la escultura del gótico temprano.

Las áreas principales de escultura rodean los pórticos occidentales y los transeptos (la cancela del coro del siglo XIII fue demolida en el siglo XVIII y quedan sólo fragmentos). Los pórticos occidentales fueron tallados c. 1150. En su disposición y estilo general, presentan una marcada semejanza con el frente occidental de St.-Denis, París. No puede decirse que el estilo sea uniforme, pero en sus piezas más logradas representa el punto culminante de la escultura de mediados del siglo XII. Se hicieron muchas imitaciones de Chartres (en Angers y en Bourges, por ejemplo), pero en ningún caso se logró superarla.

Los temas escogidos por los escultores abarcan la historia toda del mundo: el pasado, el presente y el porvenir. Las altas figuras que flanquean los pórticos son, casi con certeza, del Antiguo Testamento; parte de ellas, tal vez, reyes y reinas de Judea. En los capiteles está representada la vida de Cristo en una banda horizontal continua. Por encima pueden verse tallas de la Ascensión, la Virgen y el Niño y, en el centro, Cristo en el Segundo Advenimiento, rodeado por los animales del Apocalipsis. Esta escultura forma parte de un atrio o nártex que fue añadido a la iglesia del siglo XI. Las vidrieras originales de este edificio se conservan todavía en los tres ventanales ojivales del oeste. Junto con la famosa Nôtre Dame de la Belle Verrière, conservada en la nave lateral de la sección sur del coro, constituyen valiosos legados del siglo XII, casi contemporáneos del famoso vitral del abad Suger en Saint-Denis.

La escultura y los vitrales del siglo XII conservados en Chartres son famosos por derecho propio. Pero en 1194, un desastroso incendio destruyó la parte principal de la iglesia antigua (a excepción de la cripta), y las vidrieras y la escultura colocados al este del pórtico corresponden, en su mayor parte, a reconstrucciones. Pruebas de distinta índole sobre la época de origen permiten determinar un período que va de c. 1210 a c. 1230. La escultura está concentrada en dos enormes pórticos de crucero. Si bien éstos pueden dar la impresión de haber sido proyectados así desde el principio, las apariencias son engañosas. Las pruebas arqueológicas permiten suponer que, como muchos proyectos medievales, su forma fue alterada y su tamaño ampliado durante la construcción.

El «programa» final de escultura es uno de los más amplios que han llegado hasta nosotros. Abarca la Vida de la Virgen, el Advenimiento Final, los Apóstoles, los Profetas, los Confesores y los Mártires, así como muchos otros santos y diversos temas menores, tales como las Virtudes y los Vicios y los Trabajos de los Meses. En general, los resultados presentan una



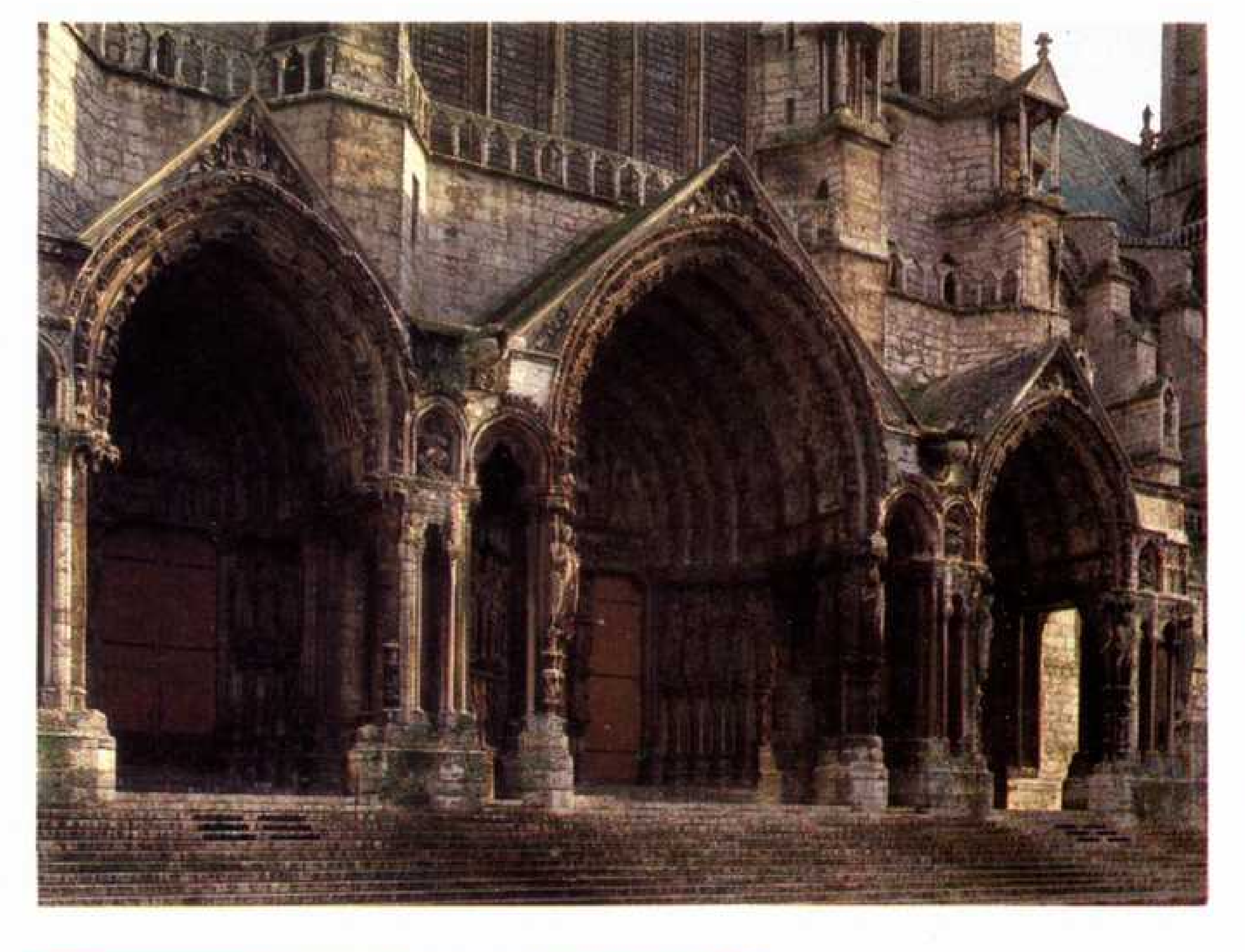
Catedral de Chartres, vista desde el sudeste; construida 1194-1260; torre del norte agregada en 1507-13.

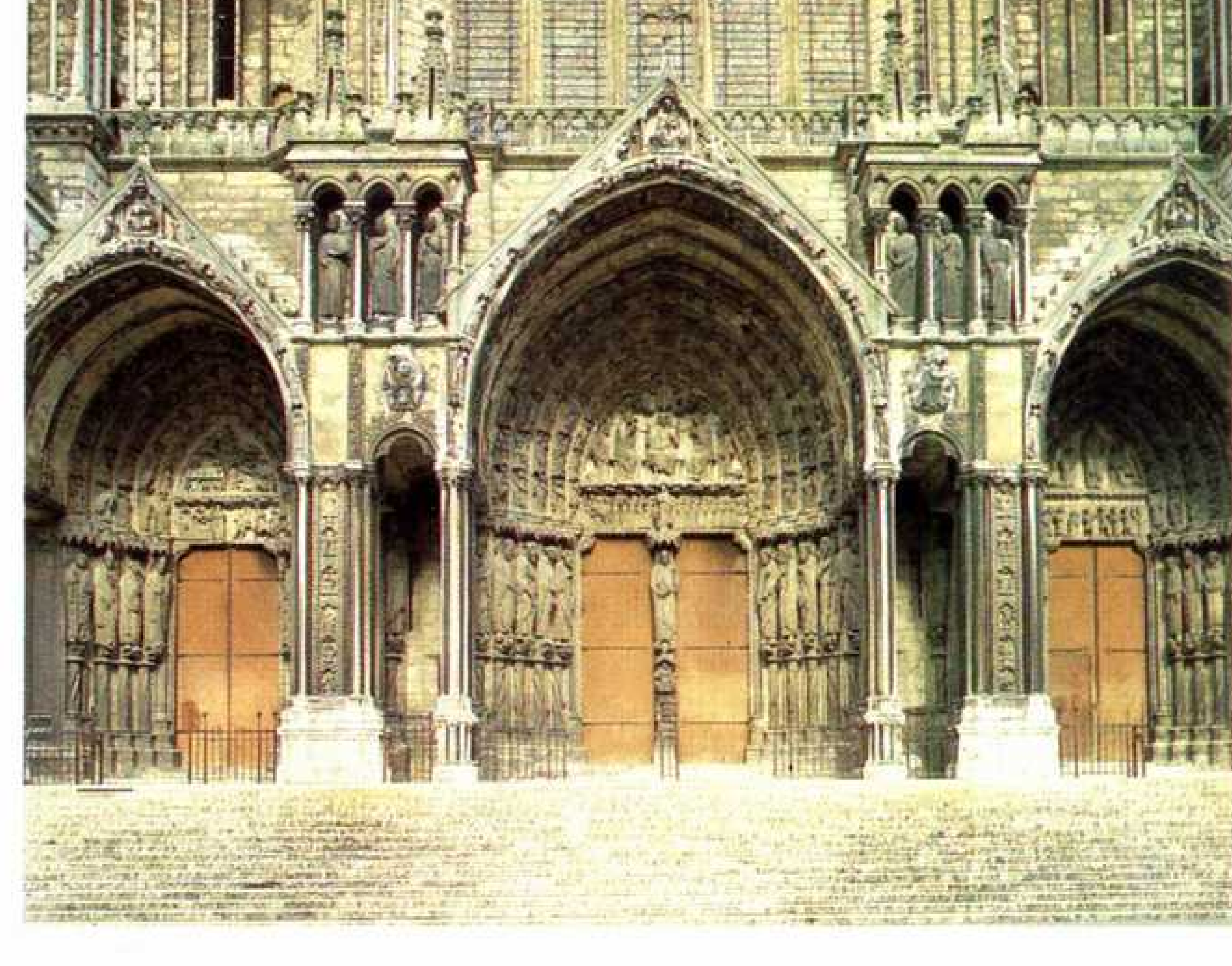


Cristo en el Segundo Advenimiento, tímpano del pórtico central de la fachada occidental de la catedral de Chartres. c. 1150.



Figuras de la columnata del pórtico norte de la catedral de Chartres; Melquisedec Abraham e Issac, Moisés y Samuel y David.







Un grupo de peleteros, ventana de Santiago el Mayor.

Los pórticos del transepto norte; c. 1210-30.

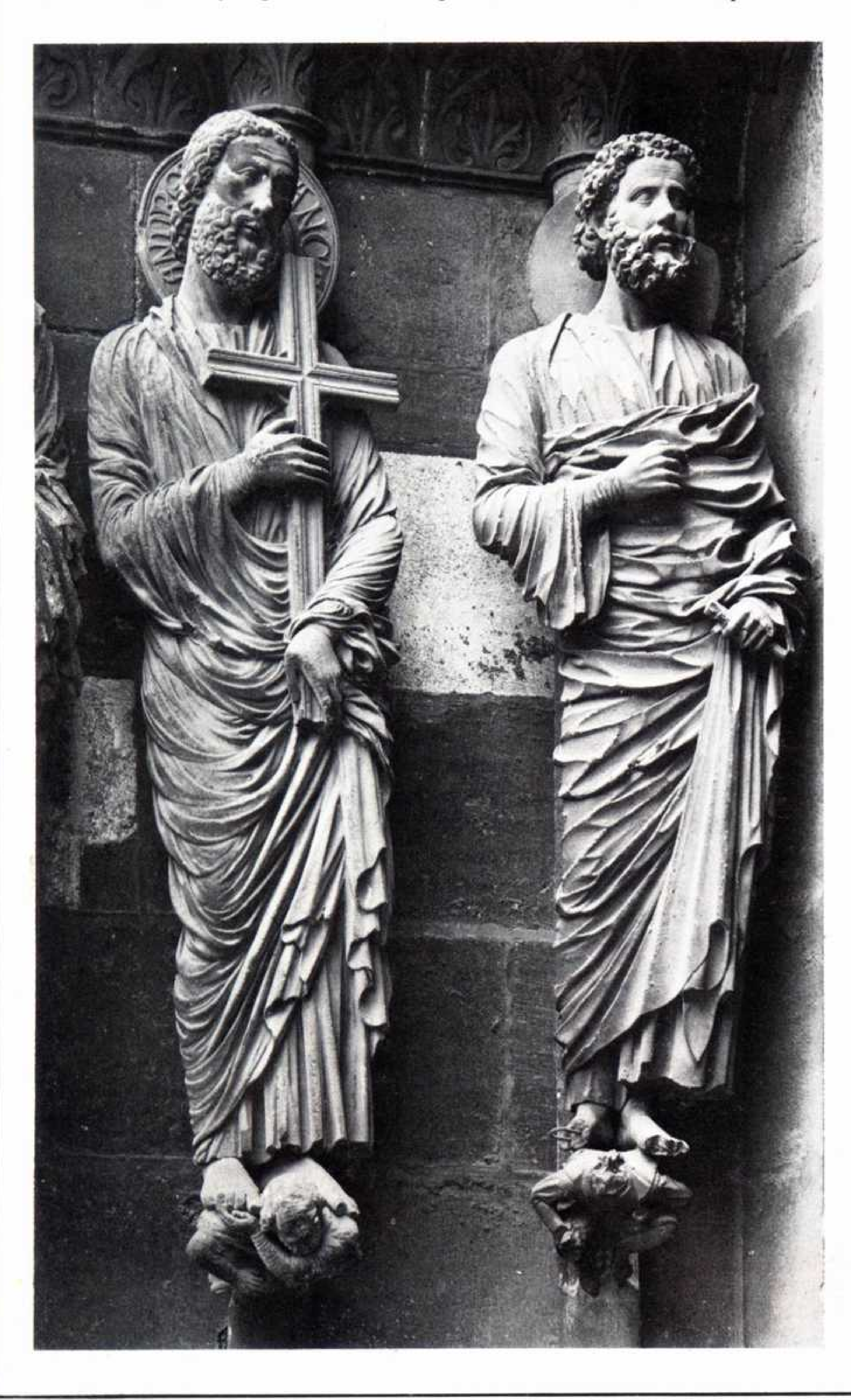
Los pórticos del transepto sur; c. 1210-30.

El rosetón y las ventanas ojivales del transepto sur: 1224.

calidad extraordinaria, y es posible que el estilo sea una derivación del que caracterizó al obrador de la catedral de Laon (década de 1190). El grandioso programa de los vitrales de Chartres, del siglo XIII, es un eco en muchos aspectos del estilo de los pórticos, al menos en las figuras y en los ropajes. Sin embargo, la iconografía no está tan claramente organizada. Los dos enormes rosetones del transepto ensalzan a la Virgen y tratan el tema del Segundo Advenimiento. En la galería alta del ábside principal vemos a la Virgen y al Niño rodeados de los Profetas Mayores del Antiguo Testamento. Pero en el resto de la catedral, el visitante se siente abrumado por una riqueza fantástica y algo heterogénea de imaginería. Muchas veces los donantes de las diferentes ventanas se hacían retratar en ellas, o señalaban su contribución mediante sus blasones. Muchos de esos donantes eran de la realeza o de la nobleza. Pero hay gran número de ventanas que presentan diminutas viñetas de panaderos, carpinteros, comerciantes del vino, peleteros y muchas otras profesiones. Acumulativamente, el efecto resulta casi completo y muy impresionante, siendo además de una importancia capital para la historia de la pintura sobre vidrio del gótico temprano.

# *ESCULTURAS CLÁSICAS DE REIMS*

Sobre bases arqueológicas se suele fechar la escultura del pórtico principal de la catedral de Reims entre c. 1220 y c. 1240. Entre las obras más antiguas se encuentra un grupo de figuras de aspecto inconfundiblemente clásico. En él hay un par de estatuas famosas que representan la Visitación y que están situadas en la fachada occidental, pero gran parte de la escultura de los pórticos del transepto norte muestra características similares. En conjunto, estas estatuas plantean la cuestión del papel desempeñado por la escultura clásica en la evolución del arte gótico primitivo. Las respuestas son interesantes, pero en absoluto sencillas. El estilo característico del ropaje de las figuras de Reims no es una creación del taller de los constructores de esta ciudad, ya que más bien representa las fases finales de una evolución, que no los comienzos. Las características de este estilo deben buscarse c. 1180 en el taller de la región del Mosa de Nicholas de Verdún, donde se creó una suave ondulación de surcos y arrugas —el llamado *Muldenstil* de los historiadores de arte alemanes— para reemplazar las configuraciones lineales, tersas, de las décadas anteriores. Es casi seguro que este recurso estilístico particular era de origen clásico, pero su aplicación se llevó a cabo, las más de las veces, sin referencia evidente alguna al arte clásico original, especialmente en las catedrales de Laon y de Chartres (c. 1190-1210). Se trataba además de un estilo adaptable a la pintura, y en Inglaterra, por lo menos, su mantivo hasta mediados del siglo XIII. Hace una aparición ilustre en el libro de bocetos del constructor Villard de Honnecourt (c. 1220). Villard conocía tanto el taller de Chartres como el de Reims. Parte del interés de las figuras de Reims reside, precisamente, en su exacerbado clasicismo. Pero el carácter de la escultura no depende solamente de esto. Desde el primer momento, las figuras, si bien se derivan de una manera muy acusada del estilo de Chartres, son más robustas. Es como si el escultor principal se hubiese



Figuras de santos, con influencias de la escultura clásica, del transepto norte de la catedral de Reims, c. 1220.



María y Marta, la escena de la Visitación situada junto al pórtico de la Virgen en la fachada occidental.



La fachada occidental de la catedral de Reims; siglo XIII; la galería superior y las torres corresponden al siglo XV.

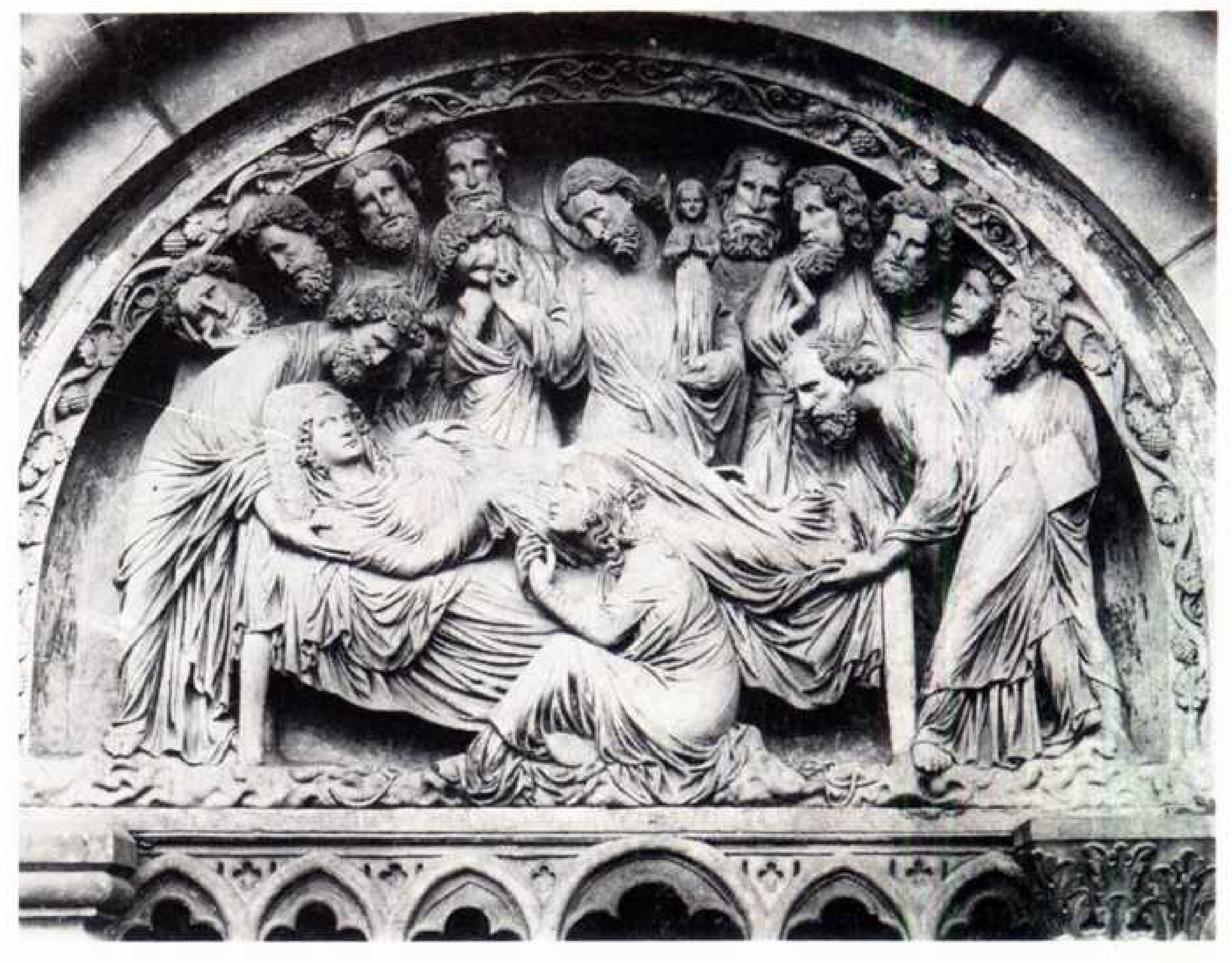
propuesto aumentar su impacto restándoles gracia. Al mismo tiempo, la impresión de realidad se ve acentuada por el uso de cabezas derivadas de la escultura clásica. No cabe duda de que los efectos causaron impresión en hombres como Villard de Honnecourt y también se encuentran notables repercusiones de ese estilo en el Imperio, en Estrasburgo y en Bamberg (1230); y en Inglaterra, en la catedral de Wells (c. 1230). Sin embargo, en el mejor de los casos, el estilo resulta vacilante en su conjunto. La escultura clásica actuó, por lo general, como un depósito de ideas para los artistas interesados en resultados realistas, y el ejemplo de Nicola Pisano puede servirnos para demostrar cómo un artista del siglo XIII, valiéndose de lo antiguo, podía lograr resultados sorprendentemente diferentes.



Un ejemplo temprano de la influencia clásica: la Natividad del altar de Nicolás de Verdún; 1181. Klosterneuburg.



La Adoración de los Magos, panel en relieve del púlpito del Baptisterio de Pisa realizado por Nicola Pisano; c. 1258-60.



La Muerte de la Virgen, tímpano del pórtico del transepto sur de la catedral de Estrasburgo; c. 1230-9.

## *PINTURA DE MANUSCRITOS INGLESES C. 1280-1350*

Comoquiera que se lo considere, el período que va de las postrimerías del siglo XIII a la primera mitad del XIV es, sin duda, uno de los períodos dorados de la pintura y dibujo figurativo ingleses. En todo tipo de medios diferentes se conservan obras de la mayor calidad, entre ellas manuscritos, pintura sobre tablas, vitrales y labores de bordado. Los diferentes medios están interrelacionados, y en conjunto ofrecen una configuración exquisitamente completa de la producción artística.

La manera más adecuada de enfocar este período es como una época en la cual numerosos artistas individuales, con sus talleres, respondieron de diversas maneras muy personales al estilo asociado con la corte real y la abadía de Westminster. Una muestra importante de este estilo es el salterio comenzado para el hijo de Eduardo I, Alfonso, poco antes de su muerte, acaecida en el año 1284 (El Salterio de Alfonso; British Library, Londres). Son muchos los puntos en común con el arte francés de la misma época, especialmente en lo que respecta a la delicadeza del dibujo y pintura de las figuras. Pero la vitalidad y la variedad de la decoración de los márgenes sobrepasan a todos los exponentes del arte parisino, y precisamente muchos manuscritos se destacaron en el desarrollo de este potencial particular.

Un grupo de estos manuscritos, bastante coherente por cierto, está asociado con la abadía de Peterborough y con algunas instituciones vecinas.

El componente más suntuoso, y quizá el más antiguo, de este grupo fue ejecutado para el abad de Peterborough, Godfrey de Croyland (Salterio de Peterborough; Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas). La pintura muestra una conciencia muy vívida del mundo visible, y una observación notable de los seres humanos, los animales, los pájaros y las plantas. Todavía más trabajados son dos libros pertenecientes a un grupo diferente relacionados con la diócesis de Norwich: el Salterio de Ormesby (Bodleian Library, Oxford) y el Salterio de Gorleston (British Library, Londres). En ellos, lo más destacado es la delicadeza y la mesura. La decoración de los márgenes es mucho menos exuberante que en las obras que ya hemos comentado, y los colores son menos brillantes y estridentes. En general, la impresión estética que producen es más acorde con el estilo parisino, de la misma época, del Maestro Honoré y de Jean Pucelle. Estas obras no son más que una parte reducida de una producción total.

Muchas de las otras son muy conocidas. Un ejemplo tardío de este período es el Salterio de Luttrell (British Library, Londres), que tal vez no sea de la mejor calidad, pero es famoso por las pinturas de sus márgenes, donde están representadas escenas de la vida cotidiana. Los clientes para los cuales se producían estos manuscritos eran muy diversos. Algunos, como Godfrey Croyland, pertenecían a la Iglesia. Otros parecen haber sido hombres y mujeres seglares, a menudo de fortuna considerable, ya que los más trabajados de estos libros han pertenecido a personas ricas. La distribución geográfica de estos mecenas no carece de interés; muchos de los libros guardan relación con los condados orientales de Inglaterra, lo cual nos lleva a pensar que se trata, en cierto modo, de una escuela de pintura de Anglia del este.

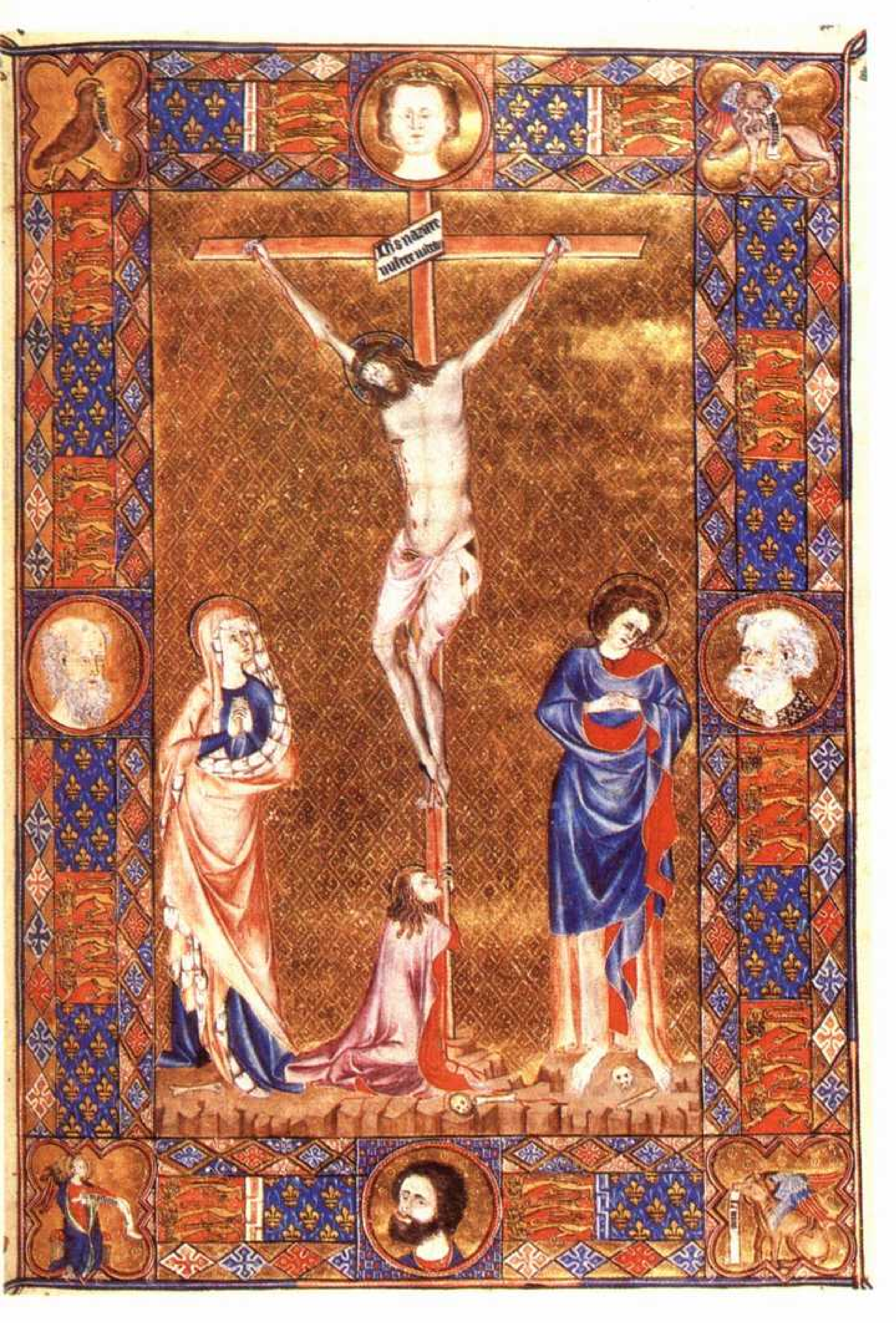
En el pasado, la tendencia ha consistido en poner de relieve el papel de las casas religiosas de Anglia oriental en su evolución. Pero casi no existen documentos que proporcionen pruebas sobre los artistas, y la opinión erudita actual se inclina a restar importancia a los monasterios en general, y a los monasterios de Anglia oriental en

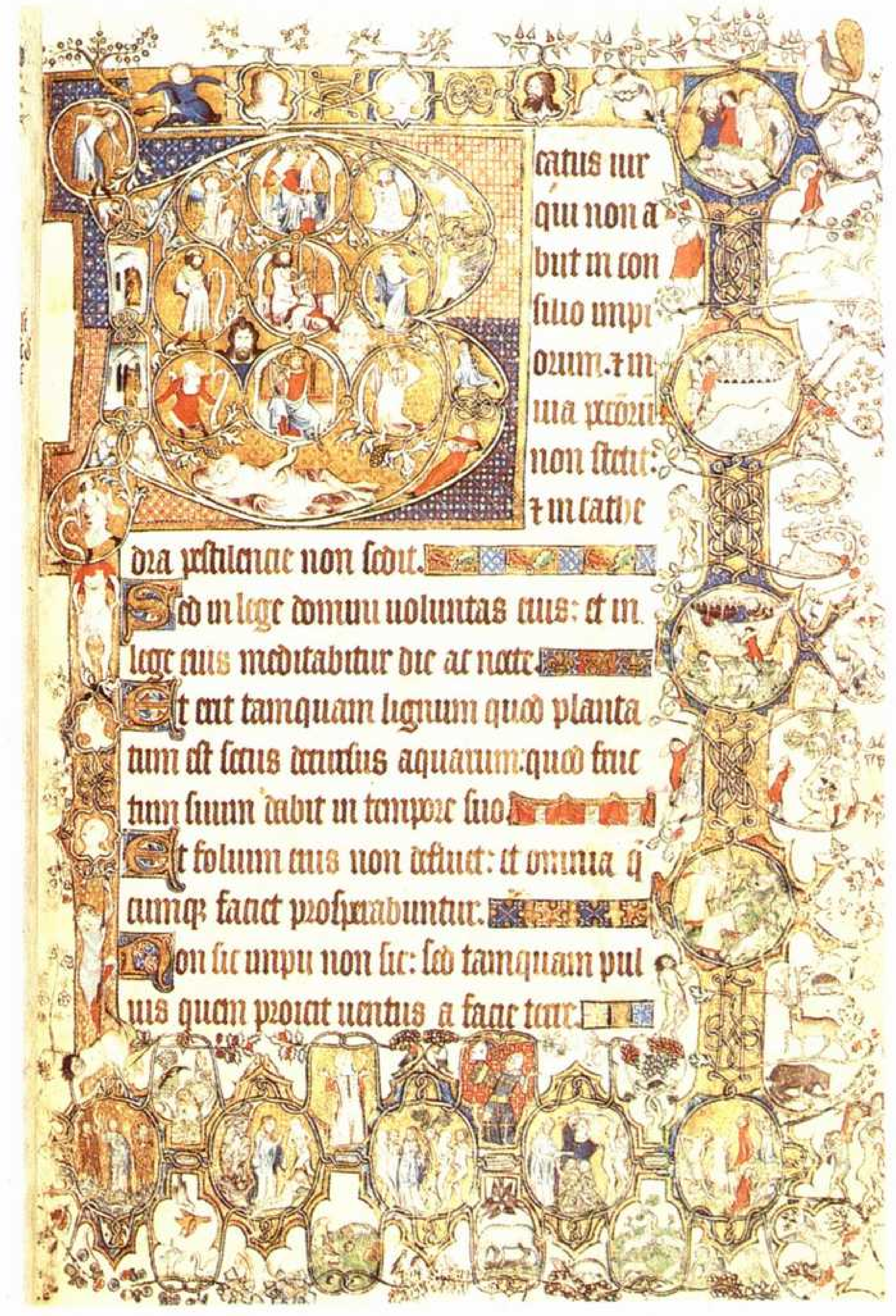


Una inicial iluminada del Salterio de Gorleston; c. 1300-25 British Library, Londres.



Detalle de una escena procesional en un margen del Salterio de Luttrell; c.1340. British Library, Londres.





Página en que se ve el estilo más mesurado del Salterio de la Reina María; c. 1300-10. British Library, Londres.

Influencia italiana: la página de estilo sienés añadida al Salterio de Gorleston; c. 1300-25. British Library, Londres.

Una inicial iluminada del Salterio de Alfonso, pintado poco antes del año 1284. British Library, Londres.

Página del Salterio de St.-Omer; c. 1330. British Library, Londres.



particular, como factores decisivos. Ya se encuentran algunos indicios claros de la naturaleza de las evoluciones posteriores en manuscritos más tardíos, c. 1320. En distintos aspectos tienen que ver con la influencia italiana. Una página agregada al Salterio de Gorleston muestra una Crucifixión muy italianizante que nos recuerda al arte sienés; la primera del Salterio de St.-Omer (British Library, Londres) muestra, dentro del margen adornado tradicional, figuras cuyos miembros escorzados y cuyos rostros modelados con ojos negros, como abalorios, representan una revalorización general de la importancia de la estructura en la composición pictórica. Así, pues, estos manuscritos dan ciertas pautas sobre la dirección tomada por la pintura durante la segunda mitad del siglo.

# XXXIII

# LA PERVIVENCIA DE LA ANTIGÜEDAD



Copia romana de *La muerte de Laocoonte y de sus hijos*, de Hagesandros, Polidoros y Athanodoros, de c. 100 a. de C., redescubierta en enero de 1506; altura 2,4 m. Museos Vaticanos, Roma.

LA renovación del interés por la cultura y los ideales de la antigüedad grecorromana, al que damos el nombre de «Renacimiento», es un fenómeno demasiado amplio para que podamos definirlo exclusivamente en función de la historia del arte. Abarca el estudio de las leyes, de la lengua y de la literatura, del arte teatral y de la filosofía, y también de los distintos campos de interés anticuario: la epigrafía, la numismática, la topografía y el coleccionismo de antigüedades. En Italia, donde las tradiciones antiguas tenían más vigor, el Renacimiento empezó más o menos por la época del Giotto (1266-1337) y terminó aproximadamente cuando murió Rafael (1520). En el norte de Europa, en cambio, el arte de Alberto Durero (1471-1528) constituye el primer intento sostenido de asimilar los modelos clásicos dentro del estilo del Norte. Mientras que en Italia florecía un estilo renacentista en el siglo XV, el norte no aceptó la influencia de la antigüedad hasta el siglo XVI (*véase* Renacimiento del Norte).

Sin embargo, el término «Renacimiento» se suele aplicar en un sentido amplio con el significado de «nuevo punto de partida», «algo diferente». No cabe duda de que el arte de los maestros del flamenco primitivo, como Jan van Eyck (c. 1390-1441) y Rogier van der Weyden (1399/1400-64), se aparta radicalmente de las tradiciones anteriores por el dominio de las técnicas de la perspectiva y de la pintura al óleo, y por la nueva preocupación en la descripción del mundo, especialmente de la figura humana, que esas técnicas permiten. Estas características tienen elementos en común con las preocupaciones italianas. Los meridionales estaban auténticamente fascinados por la aptitud de los pintores del norte para captar la luz y para plasmar los detalles de la naturaleza y de la fisonomía humana. Sin embargo, la diferencia de intención entre una pintura de Jan van Eyck y otra de fecha similar de Masaccio (1401-28) es inmensa, ya que, con una técnica comparable en cuanto a la perspectiva, la iluminación, la articulación del cuerpo humano y la sugerencia de pensamientos y emociones, el primero acusa la herencia del gótico y el segundo, la de la antigüedad clásica.

El concepto de «Renacimiento» es, fuera de toda duda, un concepto difícil por su carga emotiva. Supone la resurrección que sigue a la muerte, y esto, a su vez, implica un juicio de valor: pasada la «Edad Media» (término desprovisto de color), el arte, o la literatura o la erudición «renacieron» milagrosamente después de esa sima abierta entre la antigüedad y el Renacimiento que fue la «Edad Media». El Renacimiento incluye todo lo que es bueno y progresista y, por consiguiente, el Medievo recibe el membrete de «retrógrado». También está implícita una noción de cambio total, de lo viejo a lo nuevo. Puede que sea inevitable caer en una simplificación tan manifiesta si se considera al Renacimiento como un período y no como una variedad de estilo.

Lo que distingue al Renacimiento italiano de los anteriores renacimientos es la amplitud y profundidad de su devoción a la antigüedad clásica en muchos campos. Por comparación con él, los renacimientos carolingio y otoniano resultan incompletos; no abarcaron una gama tan amplia de temas antiguos ni crearon un estilo clásico claro y completo. Se limitaron más bien a imitar una variedad de estilos, generalmente de la baja antigüedad, y los aplicaron a objetos fáciles de transportar. Casi no existen manifestaciones de escultura en redondo ni de la aplicación de elementos de la antigüedad en la arquitectura. Si bien el estudio y la comparación revelan a las claras las fuentes antiguas de muchas obras carolingias y otonianas, la mayor parte de las piezas no evidencian su herencia «antigua» a primera vista.

Sin embargo, personificaban ideas sobre la importancia de la antigua Roma, como ciudad y como civilización, ideas que penetraron casi intactas en el Renacimiento italiano. Un estudio de las ideas carolingias sobre la importancia de Roma demuestra de inmediato que el Renacimiento, como resurrección, debe comprender también el concepto de pervivencia. Carlomagno se consideraba como un emperador romano, y puede que su aprecio por el arte antiguo no se fundase sólo en razones estéticas, sino que tuviese sus implicaciones políticas. Así, cuando pidió autorización al Papa para transportar mármoles y columnas de Rávena para embellecer su capilla palatina de Aquisgrán, no hacía sino afirmar en términos artísticos la legitimidad de su gobierno. Para poner aún más de relieve su *numen* (poder espiritual) imperial, hizo traer una estatua ecuestre (supuestamente de Teodorico) desde Rávena y la colocó a las puertas de su palacio al que denominó «Laterano».

Si bien desde el punto de vista práctico era imposible gobernar desde la propia Roma, todos los emperadores soñaban con ser coronados en el Capitolio. Otón III llegó a soñar incluso con construirse un palacio sobre la Colina Palatina, y es posible que Luis de Baviera, que hizo su entrada triunfal en Roma en 1328, fuera coronado realmente en el Capitolio a los gritos de «Viva el César», en lugar de haberlo sido en San Pedro. Luis insistió en su relación con la ciudad poniendo la imagen de la misma en su sello con la leyenda ROMA CAPUT MUNDI REGAT ORBIS FRENA ROTUNDI («Que Roma, cabeza del mundo, lleve las riendas de la redonda esfera»).

Pero si los emperadores no establecieron en Roma su sede permanente, sí lo hicieron los papas, al menos hasta que se trasladaron precipitadamente a Avignon en el año 1308. Allí convirtieron los edificios paganos y levantaron nuevas estructuras valiéndose para ello de la piedra ya trabajada que encontraron en los monumentos antiguos. Los movían los mismos intereses que a sus rivales seculares por las implicaciones de *Roma caput mundi*, y hubo por lo menos dos papas que se hicieron enterrar en sarcófagos ya usados de la Roma Imperial. Mientras que los cristianos de la Contrarreforma sentían aversión por los objetos paganos, la mayoría de los hombres cultos de la Edad Media y del Renacimiento sentían la fascinación de su belleza o de sus implicaciones históricas. Tanto los gobernantes seculares como los religiosos encontraron un lenguaje completo de triunfo y gloria en el arte antiguo, lenguaje que dio su naturaleza característica al arte de ambas vertientes. Esto es indiscutible en el caso de Florencia, donde efectivamente tuvo su cuna el Renacimiento.

Si la ciudad de Roma proporcionaba tal riqueza de monumentos y de asociaciones, ¿a qué pudo deberse esto? La respuesta debe buscarse en el retroceso y la inestabilidad sufridos por Roma durante todo el siglo XIV y las primeras décadas del XV. Los papas, al desplazarse a Avignon, dejaron a la ciudad sin un gobierno estable; su economía estaba estancada y tenía una población muy pequeña. Un historiador (Rodolfo Lanciani) ha calculado que sería de aproximadamente 20.000 habitantes a comienzos del siglo XI, y escribió: «Las tres cuartas partes del espacio intramuros se dedicaban al cultivo. Los habitantes, acosados por el miedo y por la pobreza, vivían, como sus antepasados de la prehistoria, en chozas de barro». Los papas acabaron regresando en el año 1420, y lentamente fueron poniendo manos a la obra para renovar la ciudad; el año



*La matanza de los inocentes* de Giotto, tabla pintada al fresco en la Capella dell'Arena, Padua; 2,15 × 1,95 m.; c. 1303-6.

jubilar de 1450 fue un aliciente para restaurar y construir una ciudad moderna. Los funcionarios de la Curia Papal solían ser hombres cultos, y entre ellos figuraban algunos de los humanistas más eminentes de la época, tales como Poggio Bracciolini (1380-1459), el gran buscador de manuscritos antiguos, y Leon Battista Alberti (1404-72), teórico del arte y arquitecto. No cabe duda de que un grupo de hombres así debió de haber sido una fuerza civilizadora. Se sabe, por ejemplo, que el Papa Nicolás V pidió el asesoramiento de Alberti para el nuevo proyecto de la ciudad.
Pero la razón principal para la preeminencia de Florencia reside en que el arte del Renacimiento no puede surgir de la nada. Su primacía surge de la actividad de intelectuales como Petrarca, Boccaccio y Coluccio Salutati, cuyo estudio de la antigüedad y cuya influencia en la vida contemporánea en campos tan diversos como la filología, la epigrafía, las leyes y la mitología del siglo XIV prepararon el camino para la imitación del arte antiguo. No contamos con una explicación satisfactoria para el hecho de que no se adoptase de manera decisiva un estilo clásico en la época de Petrarca, o de que después de la obra de Nicola Pisano (fl. 1258-78) y del Giotto, el estilo predilecto del siglo XIV haya sido una versión del gótico que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XV —y luego se constituyó en elemento importante del estilo de Lorenzo Ghiberti (1378-



*La Madonna del Canciller Rolin*, por Jan van Eyck; óleo sobre tabla; 66 × 62 cm.; Louvre, París.

1455), como gótico internacional—. Una de las explicaciones esbozadas es que el regreso a las modalidades tradicionales del arte fue una consecuencia de la Muerte Negra (la peste). Los cambios que se produjeron en el estudio de las antigüedades a las que se tenía acceso están directamente relacionados con la evolución del estilo del Renacimiento. El ritmo de las excavaciones, deliberado o fortuito, está vinculado, a su vez, a la intensidad de las actividades de construcción en los antiguos emplazamientos romanos. La reconstrucción de una ciudad tan espléndida como Roma tuvo consecuencias desafortunadas para los que se interesaban por el arte antiguo. Para la construcción se necesitaba cal, que se obtenía fácilmente del mármol molido, de modo que la ciudad antigua se reducía a la par que se expandía la nueva. En el proceso de destrucción cayeron muchos ejemplos de pinturas murales y mosaicos romanos y cristianos primitivos, mientras que se conservaron elementos susceptibles de ser usados nuevamente —como columnas, capiteles, frisos decorativos y sarcófagos—, incorporados, por lo general, a edificios cristianos. La escultura en redondo, fácilmente transportable a los hornos de cal, y más propensa a las roturas que los relieves, escaseó en Roma c. 1450, cuando los papas comenzaron sus grandes programas de reconstrucción. A partir de entonces, con ciertas restricciones en lo que


472
RAFFAELLO SANZIO
URBINO 1483 – ROMA 1520
Lo Sposalizio della Vergine

respecta a la destrucción de antigüedades y con la propagación de la manía del coleccionismo, la estatua exenta recuperó una vez más su natural importancia.

La escasez de restos de pintura hizo que el Renacimiento creciera a base de escultura, sobre todo de relieves; los sarcófagos y los relieves fueron los elementos más importantes en la evolución del estilo de Nicola Pisano, y es posible que lo mismo sea aplicable al Giotto y a Masaccio: no existen suficientes fuentes idóneas de pintura que demuestren lo contrario. Así, pues, la pintura, lo mismo que la escultura, estaba casi predispuesta a un estilo escultórico, por pertenecer fundamentalmente a ese medio los ejemplares conservados. La creación de un lenguaje pictórico apto para representar en dos dimensiones el efecto de un objeto tridimensional sometido a los efectos de la luz se relaciona, pues, con los modelos escultóricos. Y teniendo en cuenta que es más difícil reproducir en un medio efectos que hasta entonces le habían sido totalmente ajenos (y que implicaban la utilización de la perspectiva), cabría esperar que la escultura fuera en un principio más avanzada que la pintura, por cuanto adoptaría el estilo renacentista de una manera más rápida y amplia.

La aparición de un estilo clásico en la arquitectura se produjo a un ritmo intermedio. Las extravagancias que caracterizaron al gótico del otro lado de los Alpes nunca arraigaron con firmeza en Italia, y mucho menos en Florencia, donde las iglesias más notables pertenecían a un estilo románico que Alberti encontraría especialmente apto para servir de base a sus propios experimentos formales. Así, pues, no había incompatibilidad básica alguna entre el románico y la arquitectura romana antigua que el siglo XV pretendía imitar: la una surgía de la otra. Y, sin embargo, la adaptación de la arquitectura romana al uso moderno planteaba problemas sustanciales. La situación política inestable que caracterizó a gran parte del siglo XV hizo que los palacios se construyesen en el interior de las ciudades y —a pesar de todas las características que presentan sus detalles interiores— que su exterior se pareciese a las fortalezas medievales que eran su antecedente directo: los soportales externos y los anchos caminos de la antigua Roma habrían resultado demasiado peligrosos. El palacio de Urbino muestra estas características: está asentado sobre una roca inexpugnable y su decoración externa se reduce a un motivo de arco triunfal bastante desnudo. En cambio, en el interior hay un patio, construido por Luciano Laurana (1420/5?-79), de contenida belleza y delicadeza, derivado en parte, por supuesto, del claustro medieval. Un diseño de un arquitecto florentino, Antonio Filarete (c. 1400-69), de c. 1460/64 y, por consiguiente, perteneciente a la misma época que el patio de Urbino, muestra qué aspecto debía tener su palacio ideal: las sencillas paredes y las pequeñas ventanas son reemplazadas por elegantes ventanas en arco, como reflejo de la logia encolumnada que sin solución de continuidad rodea la planta baja.

Sólo el advenimiento de la estabilidad política traería consigo las condiciones propicias para poder volcar un edificio «hacia afuera» de esta manera. Así fue como hasta las primeras décadas del siglo XVI no llegó la casa de campo renacentista a adquirir su fisonomía propia. Ésta se basaba a menudo en la antigua villa romana, en lo que a plano y motivos se refiere, ya que quedaban muchas ruinas de estas casas que podían tomarse como ejemplos. Los precursores del nuevo tipo fueron Poggio a Caino (construida a partir del 1480), Poggio Reale, cerca de Nápoles (c. 1490 en adelante), y el Belvedere Vaticano (1484 en adelante, muy modificado). En todos ellos se encuentra un pórtico central —el tipo a partir del cual Andrea Palladio (1508-80) habría de crear su serie de casas de campo en el Veneto y cuya moda no tardaría en difundirse por el resto de Europa—. Se ha dicho que las casas de este tipo, con pórtico y logia, son una tradición veneciana conservada desde la antigüedad; si sumamos a esto las largas investigaciones llevadas a cabo por Palladio sobre la arquitectura romana antigua, la naturaleza antigua de su inspiración se hace doblemente evidente.

Si bien era fácil encontrar modelos antiguos para la arquitectura secular, no puede decirse lo mismo de las iglesias. El origen de la nave central con laterales fue, evidentemente, la basílica romana, pero la altura de la nave presentaba problemas si se quería que la fachada tuviese aspecto antiguo. Alberti resolvió el problema de dos maneras diferentes: para la iglesia de San Francisco, en Rímini, que reconstruyó c. 1450, demostró que el arco triunfal romano, con sus tres arcadas, una grande y dos más pequeñas, era adecuado para el esquema de la nave central y naves laterales. En San Sebastián, Mantua, utilizó el antiguo frente de templo como pórtico de la iglesia. Precisamente las variaciones de estas soluciones son las que proporcionan el lenguaje para la arquitectura eclesiástica hasta las postrimerías del período neoclásico. (En realidad, el frente de templo es también un elemento importante en la arquitectura de la casa de campo de Palladio.)

Un ideal cuya presencia es constante en los arquitectos del Renacimiento fue la iglesia basada en variaciones de un plano central: la estructura podía ser circular, hexagonal, octogonal o de cruz griega (cruciforme con los brazos iguales). Los filósofos, a partir de Platón, consideraron el círculo como una forma perfecta, un reflejo en la tierra de la perfección celestial. En el siglo XV, la versión neoplatónica y cristianizada de esta idea, enunciada por escritores como Marsilio Ficino (1433-99), declaraba que Dios es el centro del universo, el centro del mundo y, sin embargo, lo abarca en su totalidad. La propia forma humana puede encerrarse en un círculo, como lo demuestra la figura del «hombre de Vitruvio», cuyos miembros extentidos tocan la circunferencia de un círculo cuyo centro es el ombligo del hombre.

Para el arquitecto del Renacimiento, la geometría era importante, para el plano y para el alzado, por dos razones. Le brindaba un repertorio de formas que simbolizaban la Divinidad. Con el auxilio de la matemática, le proporcionaba formas numéricamente racionales y, por consiguiente, bellas. En la actualidad sabemos que el ojo humano no puede percibir intrincadas relaciones entre formas y volúmenes, y ponemos en duda que la belleza sea el resultado directo de la matemática.

El caso de la iglesia de plano central pone de relieve otra de las formas en las cuales la información sobre el mundo antiguo llegó hasta el Renacimiento. El estudio de las ruinas que quedaban proporcionó, sin duda, una multitud de motivos para los detalles arquitectónicos; lo complicado es la cuestión de la procedencia original de la planta Subsisten muy pocos templos redondos de la antigüedad, y no hay razón para creer que la situación era fundamentalmente diferente en el siglo XV. La mayor parte de los edificios de plano central eran iglesias correspondientes al cristianismo primitivo. Es cierto que algunas de ellas eran derivaciones de los mausoleos circulares romanos,

*Los desposorios de la Virgen*, por Rafael; óleo sobre tabla, 1,7 × 1,2 m. Pinacoteca di Brera, Milán.

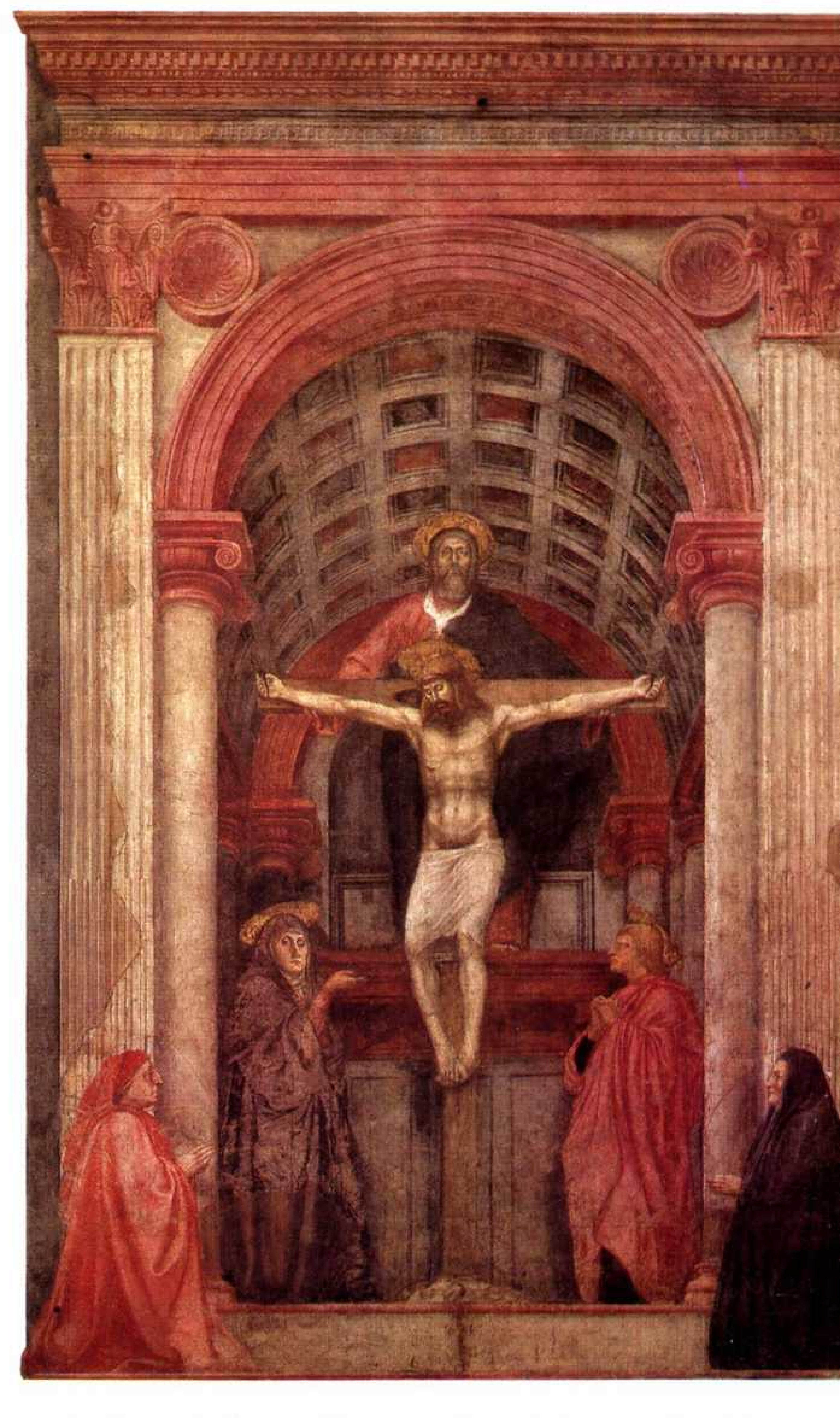
de los cuales había muchos ejemplos tanto en Roma como en sus alrededores. En el siglo XV no se tenía una idea clara sobre la verdadera naturaleza de las iglesias cristianas primitivas, y se pensaba que éstas eran fundaciones romanas que habían sufrido cambios en cuanto al uso. El error es comprensible incluso en un erudito de la talla de Alberti, que restauró algunas de las primeras iglesias de Roma, pero no hace sino demostrar las dificultades con que tropezaron los hombres del Renacimiento para fechar sus fuentes, ya que no existía un equipamiento histórico suficiente. La fuente principal para el edificio renacentista de plano central fue una fuente teórica hallada en el único manual de arquitectura de la antigüedad que llegó hasta esa época: el *De Architectura* de Vitruvio, del siglo I a. de C. Este tratado ya era conocido en el siglo IX por Einhard, el biógrafo de Carlomagno, que había aplicado los principios de Vitruvio en un intento de levantar una arquitectura auténticamente antigua para su señor. Los manuscritos de la obra fueron redescubiertos a comienzos del siglo XV, y los arquitectos se aplicaron a su estudio con entusiasmo. Constituía un curso completo de instrucción, que abarcaba desde la teoría de emplazamiento de un edificio o de una ciudad hasta los diferentes tipos de construcción, y asimismo información sobre cómo y cuándo utilizar los diferentes órdenes según fuesen la finalidad y el tipo de obra emprendida.

La transposición directa de las teorías de Vitruvio a los edificios presentaba una desventaja: se habían perdido las ilustraciones que evidentemente estaban destinadas a acompañar el texto, y los compiladores tuvieron que adjuntarle otras. Desgraciadamente, el latín de Vitruvio dista mucho de ser claro, y bastantes de sus prescripciones se prestan a interpretaciones de lo más dispares. A partir de la primera edición, impresa de 1486, cada uno de los arquitectos-compiladores fue agregando sus propias sugerencias, de modo que fue surgiendo un canon vitruviano de lo que era o no «correcto» en la práctica del texto.

Fue así como precisamente la desventaja de no contar con ilustraciones antiguas proporcionó al Renacimiento una tradición textual antigua genuina susceptible de ser aumentada y desarrollada. Esto otorga a la arquitectura de la época una gran flexibilidad creativa, avalada además por la tradición antigua en que se asentaba. Por así decirlo, Vitruvio proporcionó los ingredientes, y el Renacimiento hizo la receta adaptándola a sus propias ideas, pero quedaba la posibilidad de afirmar que su arquitectura estaba basada en moldes antiguos.

La flexibilidad de los comienzos de la tradición vitruviana no llegó más allá del Alto Renacimiento. La arquitectura manierista se basa precisamente en una ruptura deliberada de las reglas en un intento de lograr efecto emocional o incluso impacto: el vestíbulo de Miguel Ángel para la Biblioteca Laurentiana (1524 en adelante) es ejemplo de esta tendencia. Pero con el manierismo convive una propensión a codificar las «reglas» de Vitruvio transformándolas en un sistema pedagógico. Este repliegue antimanierista es una característica del pensamiento, aunque no de la práctica, de Pirro Ligorio (c. 1500-83), diseñador de la Villa d'Este, en Tívoli (c. 1565-72). Si no fuera porque señala «estupideces» en el trabajo de sus contemporáneos y vuelve continuamente sobre los logros del Alto Renacimiento, podríamos decir que su arquitectura es «manierista». Las actitudes como ésta contribuyen a mantener el vigor de la tradición renacentista.

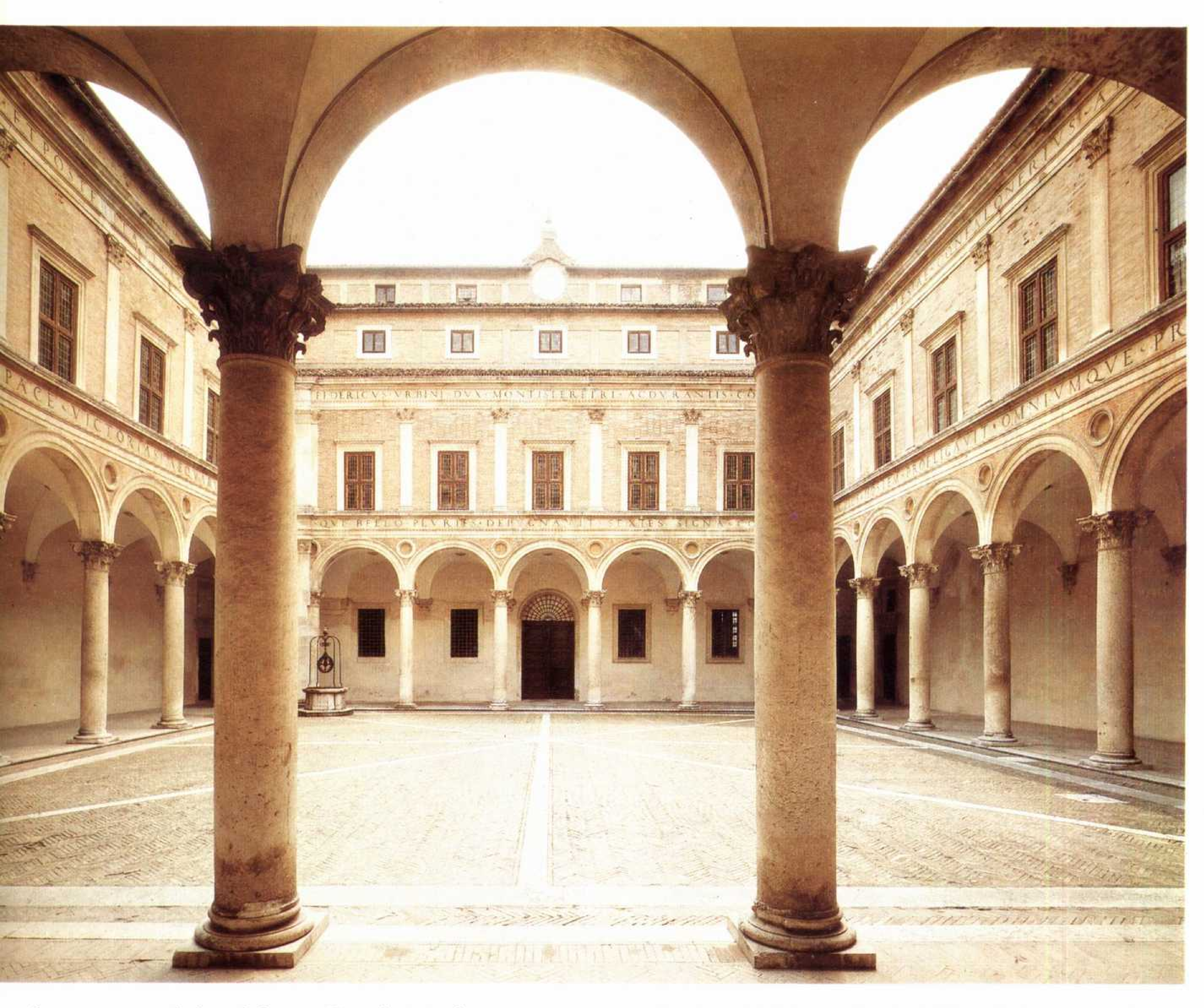
A excepción de los pocos frescos que habían sobrevivido, para descubrir cómo había sido realmente la pintura antigua, los pintores sólo contaban con la ayuda de las narraciones



*La Santísima Trinidad y la Virgen*, de Masaccio; fresco (6,67 × 3,17 m.); Santa Maria Novella, Florencia.

literarias. Si Vitruvio es la fuente para los arquitectos, la de los pintores fue la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (terminada en el año 77 de nuestra era), una enciclopedia que contenía descripciones no sólo de técnicas artísticas, sino también de famosos cuadros. Con la ayuda de Plinio, los artistas no sólo pudieron imitar las formas del arte antiguo, recogidas de sus estudios sobre la escultura, sino captar además el espíritu de la antigüedad a través de comentarios sobre obras tales como la *Calumnia* de Apeles. La manifestación más conocida de esto es el cuadro de Alessandro Botticelli (1444-1510) que se encuentra en los Uffizi, Florencia (c. 1495?), pero ya Alberti en su tratado *De Pictura* de 1434 lo menciona como tema adecuado, y a partir de entonces gozó de gran popularidad. Otra de las fuentes a las cuales recurrieron los pintores para seleccionar sus temas fueron la poesía épica y lírica y también la historia antigua.

La pintura de frescos fue una de las técnicas descritas por Plinio. Durante todo el Renacimiento, desde el Giotto en adelante, la mayoría de los encargos de gran envergadura



Patio principal del Palazzo Ducale, Urbino, diseñado por Luciano Laurana; c. 1464-6

fueron para trabajos al fresco. Vasari sostenía que la técnica del *buon fresco* constituía la prueba mayor de la habilidad de un artista, ya que en ella debían aunarse cierta amplitud del tratamiento con la grandeza de la concepción, lo cual no era ni necesario ni posible cuando se trataba de obras menores, de naturaleza más privada, en las cuales el artista podía optar por desplegar su maestría en los detalles. Por lo general, los frescos se hacían sobre grandes superficies y en lugares esencialmente públicos; podían servir de exaltación o de enseñanza para los fieles, como en la serie de la Capella dell'Arena del Giotto, en Padua (c. 1306), o poner de relieve el poder del estado mediante personificaciones y alegorías, como en los notables episodios de la historia florentina, cuya realización en el vestíbulo del Gran Concejo del Palazzo Vecchio de Florencia se encargó a Leonardo y a Miguel Ángel (1503/5 y 1504, respectivamente).

El deseo de combinar la simplicidad y la grandeza antigua guarda relación con la propia concepción del Hombre y de sus potencialidades que tiene el Renacimiento.

La posibilidad de realizar ese deseo fue el resultado de la capacidad renacentista de reconstruir el pasado, de escribir y de pensar históricamente. Cuando Hamlet exclama en el acto segundo, escena segunda del *Hamlet*, de Shakespeare:

> ¡Qué gran obra es el hombre! ¡Qué noble en la razón! ¡Qué infinito en sus facultades! ¡En su forma y movimiento: cuán presto y admirable! ¡En la acción: cuánto se asemeja a un ángel! ¡En la comprensión, qué semejante a un dios! ¡La belleza del mundo! ¡El modelo de todos los animales!,

lo hace movido por la frustración más que por la admiración, pero la esencia de su panegírico es la posición del hombre en el mundo, un lugar común que aparece en obras de hombres tan dispares como Pascal (1623-62) o Alexander Pope (1688-1744):

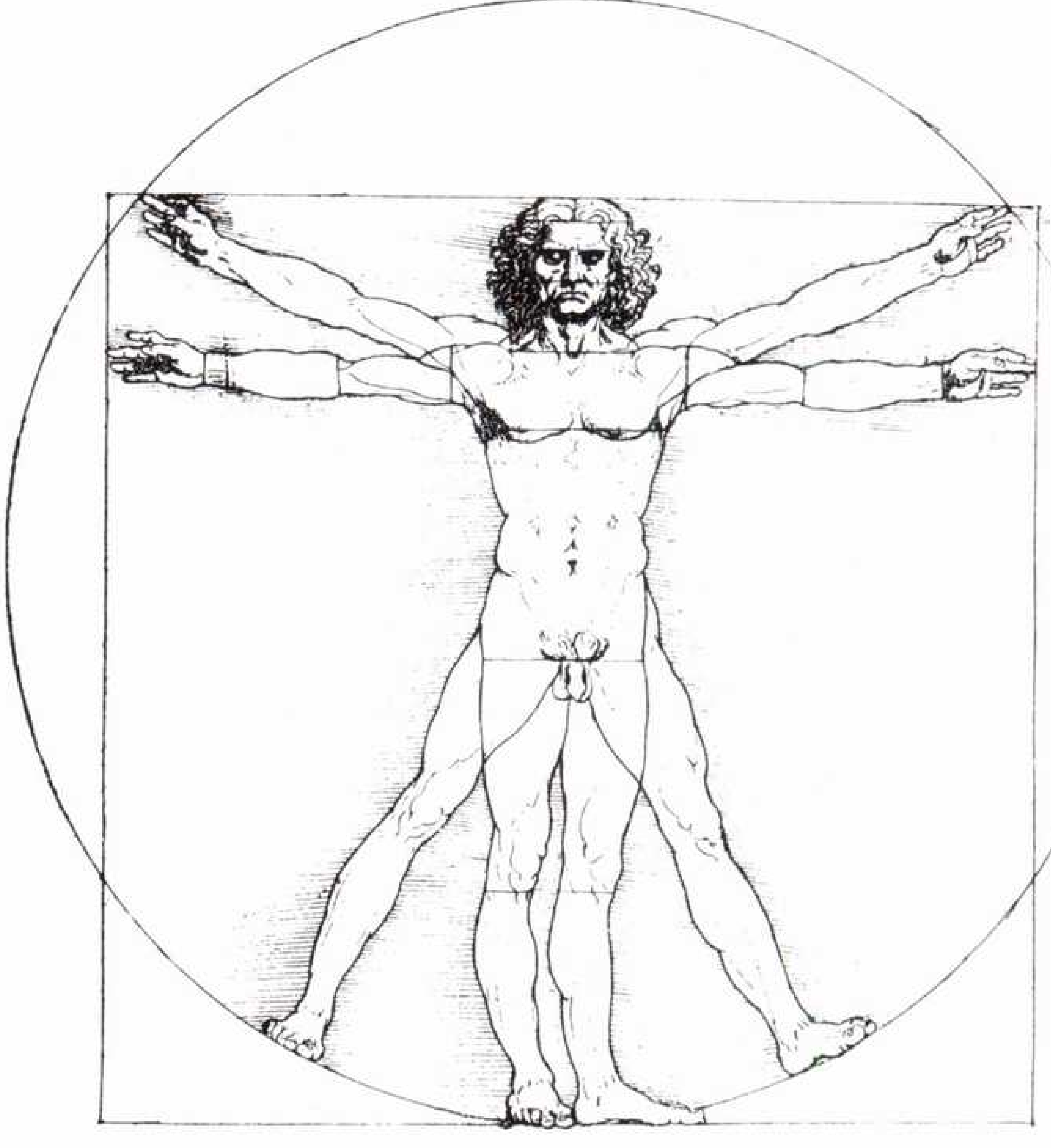
> Creado en parte para ascender, en parte para caer;
> Gran Señor de todas las cosas, pero víctima de todas ellas;
> Solo juez de la verdad, enredado en un error sin fin:
> ¡La gloria, y también mofa y enigma del mundo!
> (*Un ensayo sobre el Hombre*. II, 13; 1733-4.)

Se ve al hombre en un lugar central dentro del orden

de las cosas: un ser racional, que puede intentar parecerse a Dios, pero la naturaleza del hombre, «enredado en un error sin fin», a menudo lo inclina hacia cosas bajas.
Un elemento fundamental en este orden es la noción de libre albedrío, no en el sentido teológico de capacidad humana para elegir entre el bien y el mal, sino más bien la posibilidad que la fuerza de voluntad le otorga de modificarse y de modificar el mundo que lo rodea para mejorarlo.
Dada la posibilidad del hombre de inclinarse o bien hacia los placeres bajos o bien hacia las cosas más altas, naturalmente, fue esta última la que proporcionó al Renacimiento su hombre ideal: el héroe, forjado según los cánones antiguos. Un héroe no era solamente atrevido, fuerte e ingenioso en la batalla, sino que además llevaba una vida en la que se reflejaban la nobleza de su alma, su alto sentido de lo moral y su sabiduría: era magnánimo en sus relaciones con los demás y se comportaba con dignidad. Todas sus acciones se fundaban en la razón, en el dominio de sus emociones mediante la voluntad.
Durante el siglo XV, el culto del héroe, de la comparación del prototipo antiguo con el hombre moderno, llegaría a convertirse en una característica tanto de la literatura como del arte; la idea misma de la comparación puede apreciarse en las *Vidas* de Plutarco (fuente evidente de historias de nobleza), donde los griegos eminentes aparecen junto a sus iguales romanos, en una comparación entre unos y otros.
Los epítetos del héroe se aplican al arte y a la arquitectura, especialmente a ésta, que es el arte público por excelencia. «Erijamos —escribe Alberti en su *De Re Aedificatoria* (acabada en 1452)— grandes edificios, de modo que podamos parecer magnánimos y poderosos a los ojos de la posteridad». Y Lorenzo de Médici (1449-92) escribe sobre la «pompa y otros honores, y magnificencia pública tales como las plazas, los templos y otros edificios que señalan a los hombres ambiciosos y a los que con gran afán buscan el honor.» Como es natural, un hombre cuyo afán sea darse a conocer más por sus virtudes antiguas que por aquéllas específicamente cristianas, preferirá que su arte y su arquitectura sean de estilo clásico.
El estilo arquitectónico de un Alberti, un Bramante o un Rafael presenta características que lo relacionan con el ideal heroico que pretende reflejar. La magnificencia es una actividad pública que sirve para proclamar la virtud más allá de las fronteras de la patria. Las formas de una obra deben ser grandes y provistas de dignidad: magníficas en cuanto a los materiales, selectas y cultas en cuanto a la decoración, pero no sobrecargadas de tal modo que se aproximen a la vulgaridad. Del mismo modo que un hombre obedece a las reglas de conducta dictadas por la razón, el arquitecto debe trabajar según las reglas de Vitruvio, complementándolas mediante la observación e imitación de las grandiosas ruinas de la antigüedad.
El proceso de resurgimiento, de «renacimiento», requiere multitud de habilidades. Entre ellas figuran una determinación de las pruebas que sirve de base a una reconstrucción, una comprensión de por qué los hechos, las creencias o los objetos escogidos tienen importancia, y también una



La fachada de San Sebastián, Mantua, de Alberti; comenzada en 1460.



«El hombre de Vitruvio», estudio de las proporciones humanas según Vitruvio (siglo I a. de C.) realizado por Leonardo da Vinci, dibujo; 34,3 × 24,8 cm.; c. 1492; Gallerie dell'Accademia, Venecia.

aptitud para ponerlos en orden. Por encima de todo, la práctica de la historia requiere perspectivas históricas: un deseo de comprender cómo y por qué acontecimientos, o estilos, o creencias están vinculados entre sí. A mediados del siglo XIV, Petrarca era profundamente consciente de la sima que se abría entre su generación y la de los escritores antiguos a quienes él admiraba. En realidad, escribió cartas a los autores clásicos, cartas que eran algo más que simples ejercicios literarios, pues el engaño estaba en suponer que él mismo pertenecía a aquella época. La carta a Tito Livio, cuya obra era fundamental para comprender la historia romana, rezaba:

> Escrito en la tierra de los vivos, en esa parte de Italia y en esa ciudad donde otrora nacisteis y fuisteis enterrado, en el atrio del Templo de Justina Virgo, y a la vista de vuestra propia tumba... (*Cartas familiares*, XXIV. 8.)

Una actitud tan evocadora con respecto a las ruinas de la antigüedad no era habitual en el siglo XIV; mucho más común y perdurable fue la supersticiosa admiración que las atribuía a la creación de gigantes o demonios, y que confería poderes mágicos a las grandes figuras de la antigüedad. A lo largo de toda la Edad Media y hasta bien entrado el siglo XVI, las creencias populares atribuían a Virgilio, por ejemplo, poderes de mago; Alejandro Magno, acerca de cuyas conquistas históricas quedaban suficientes documentos escritos, fue transformado en un caballero galante, y sus aventuras eran recitadas al público medieval junto con las de Carlomagno, Roland y Tristán e Isolda. Estas narraciones se producen en un vacío histórico; incluso *La Chanson de Roland*, relacionada como está con la lucha contra los moros, viste a Carlomagno y a sus caballeros con los ropajes del siglo XII y los hace actuar en estricta concordancia con las normas de la caballería. De una manera similar, las ruinas de Roma fueron consideradas durante toda la Edad Media como lugares con más resonancias mágicas que históricas. Así es como una especie de guía, tan popular que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVIII, se llamaba *Maravillas de la ciudad de Roma;* en algunas ediciones impresas incluye, sin razón particular alguna, una lista y descripción de las Siete Maravillas del Mundo.

Existe una tendencia a llamar a Petrarca —con un epíteto anacrónico y cuestionable—, el «primer hombre moderno»; la noción no está totalmente falta de verdad, y se manifiesta cuando su aguda actitud hacia la antigua Roma se compara con la de su gran predecesor, Dante Alighieri (1265-1321). La *Divina Comedia* de Dante, a pesar de todas las conexiones con las formas literarias antiguas, demuestra poco interés por los monumentos de la civilización romana, ya que las preocupaciones de Dante eran las de un cristiano; Petrarca, en cambio, las reconoce, junto con los manuscritos que han llegado hasta sus manos, como los elementos esenciales para el renacimiento y la imitación de las formas e ideas romanas.

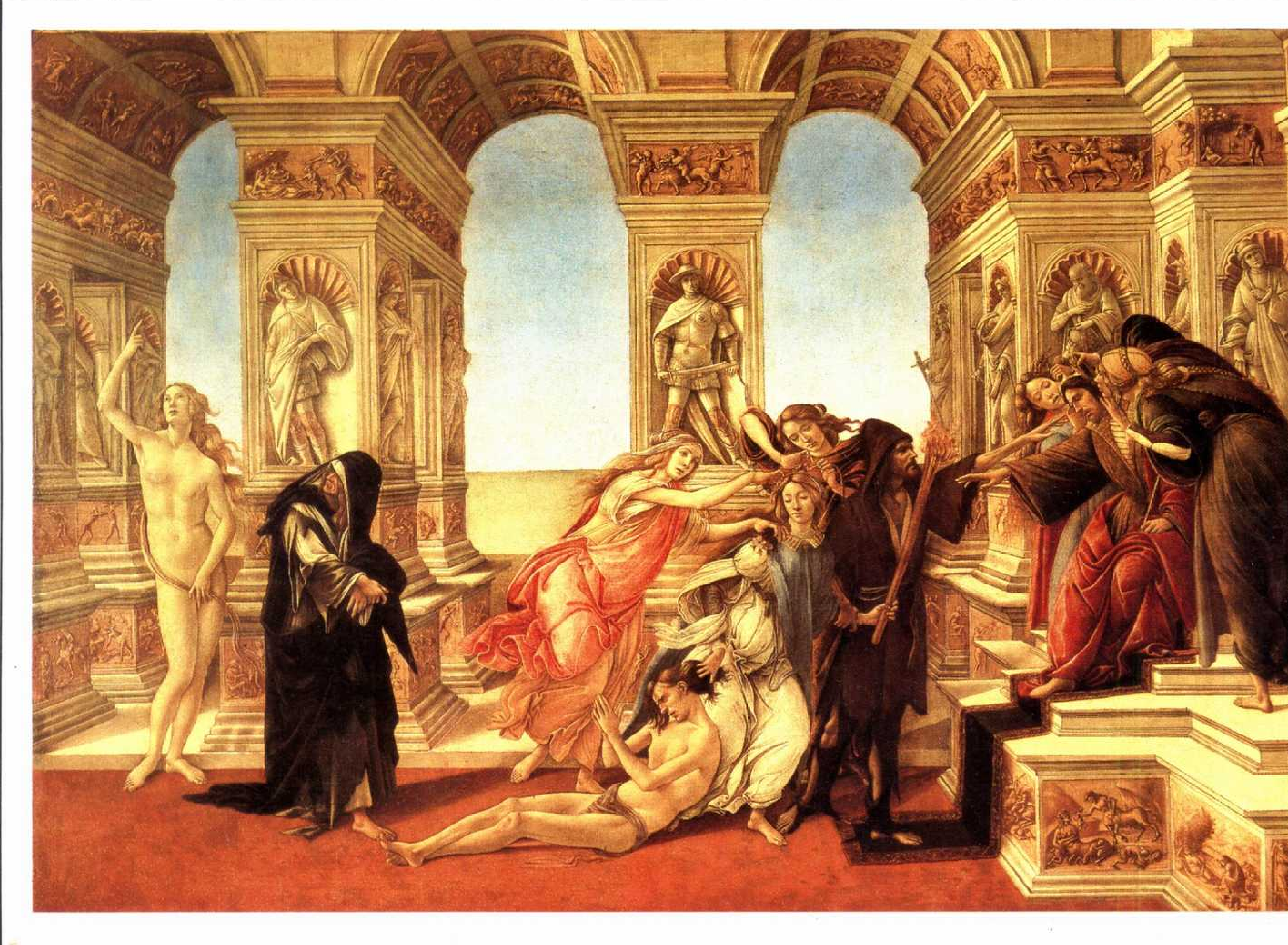
Petrarca cultivó lo que podríamos llamar una mentalidad histórica; sabía que no todas las cosas eran posibles en una época determinada, cualquiera que fuese, que el estilo y la práctica evolucionaban y cambiaban, lo mismo que la sociedad y las instituciones. Así, pues, cuando en 1355, Carlos IV, el emperador del Sacro Imperio, le preguntó si él creía que un documento que eximía a Austria del dominio imperial podía ser genuino, Petrarca examinó el manuscrito y no vaciló en considerarlo una falsificación. Él comprendía las formas romanas de tratamiento,



Iglesia de plano central: templete de San Pietro in Montorio, Roma, de Bramante; fechado en 1502.

y arguyó que el supuesto autor del documento, Julio César, no utilizaba la fórmula mayestática «nos», ni se daba a sí mismo el nombre de «rey», ni siquiera el de «augusto»: esos términos eran anacrónicos. Todavía había más: todas las cartas romanas llevaban la fecha exacta en que habían sido escritas y el nombre de los cónsules que gobernaban en ese momento: pero ésta no los tenía. Su conocimiento de la lengua latina le decía que «Austria» proviene de la palabra que significa sur, y puesto que la tierra en cuestión está al norte de Roma, la carta debía de carecer de sentido. Fue así como Petrarca rechazó totalmente la carta tanto por pruebas internas como externas, aplicando a ella toda su sabiduría de anticuario. Para él, la prueba concluyente estaba en el estilo «bárbaro y moderno» en que estaba escrita.

Las inquietudes de Petrarca eran fundamentalmente literarias. Los monumentos le interesaban porque le evocaban la época de sus héroes romanos. No era un artista plástico, y al parecer no coleccionaba más que libros, con los cuales formó una fabulosa biblioteca. Le interesaban muchísimo las inscripciones de los monumentos, pero todavía más lo que las monedas y medallas podían revelarle sobre las costumbres antiguas. Es probable que participara en el plan



*La Calumnia de Apeles*, por Botticelli, temple sobre tabla 62 × 91 cm.; c. 1495?. Uffizi, Florencia.

para decorar una sala de la Universidad de Padua con imágenes de famosas figuras de la antigüedad. Esta sala, la *Sala Virorum Illustrium* («Sala de Varones Ilustres»), sigue el mismo esquema de su *De Viris Illustribus* («Vida de ilustres hombres romanos», compuesta c. 1388), que imita la línea de su admirado Tito Livio. Si bien los hombres famosos que aparecen en la sala están vestidos con trajes del siglo XIV, su iconografía, así como el aspecto de los monumentos romanos que se ven en algunas escenas, surgen del estudio de la numismática y de monumentos auténticos. Se encuentra en todo el período renacentista una multitud de ejemplos de colaboración similar entre un erudito y un artista (anónimo en este caso). A ello se debe que la actividad de Petrarca y de los demás eruditos de su época haya tenido una importancia tan crucial en la evolución de una actitud renacentista hacia el arte. El interés de Petrarca por la dignidad del estilo latino sólo podía tener un efecto indirecto sobre la evolución del arte; su preocupación por la topografía antigua —por el trazado de la ciudad de Roma y por la determinación de los monumentos propios de cada época— era mucho más importante. En el Libro Octavo de su poema épico *Africa* trató de describir una excursión por Roma de los enviados de Cartago al Senado, e incluyó sólo los monumentos que estaban en pie en la época de los dos Escipiones. No se consiguió totalmente, pero hizo el intento. Podemos comparar este interés topográfico con las investigaciones más informadas y más amplias de los siglos XV y XVI.
Aun sin olvidar el constante *leitmotiv* de la tradición medieval y esencialmente ahistórica que los *Mirabilia*, resulta fácil demostrar los progresos que durante el siglo XV se realizaron en el terreno de la erudición, debido a menudo a eruditos relacionados con la Curia papal. Flavio Biondo fue uno de esos eruditos que trabajaron en Roma alrededor de 1433 (otro de ellos fue Alberti). Aproximadamente en 1446, Biondo escribió su *Roma Instaurata*, en la cual la investigación relizada no sólo entre los propios monumentos, sino también en fuentes literarias, lo puso en condiciones de reconstruir en palabras la ciudad antigua. Fue también el primero en escribir la historia de Italia, en su *Italia ilustrata* (acabada en 1453). Entre los sucesores de Biondo figuran hombres como Andrea Fulvio, que habría de escribir uno de los libros de biografía histórica que alcanzaron mayor difusión y cuyas ilustraciones están basadas en monedas, tanto reales como imaginarias, las *Illustrium Imagines* de 1517; y también Rafael, que en 1519 recibió el encargo de preparar una vista ideal de la Antigua Roma. No sabemos sobre este plan más que el esquema de Alberti para un plano de la ciudad (que podría haber sido de la Roma antigua o moderna).
Proyectos como éste son indicios de un estado mental histórico, así como de la frecuente dificultad de desvincularse eruditamente de las actividades artísticas. Gracias a la expansión de los conocimientos sobre la antigüedad que se produjo durante los siglos XV y XVI, recibieron los artistas encargos de representar la Roma antigua en sus obras, como marco cuya grandiosidad lo hacía adecuado para representar la acción de la pintura o del bajorrelieve.

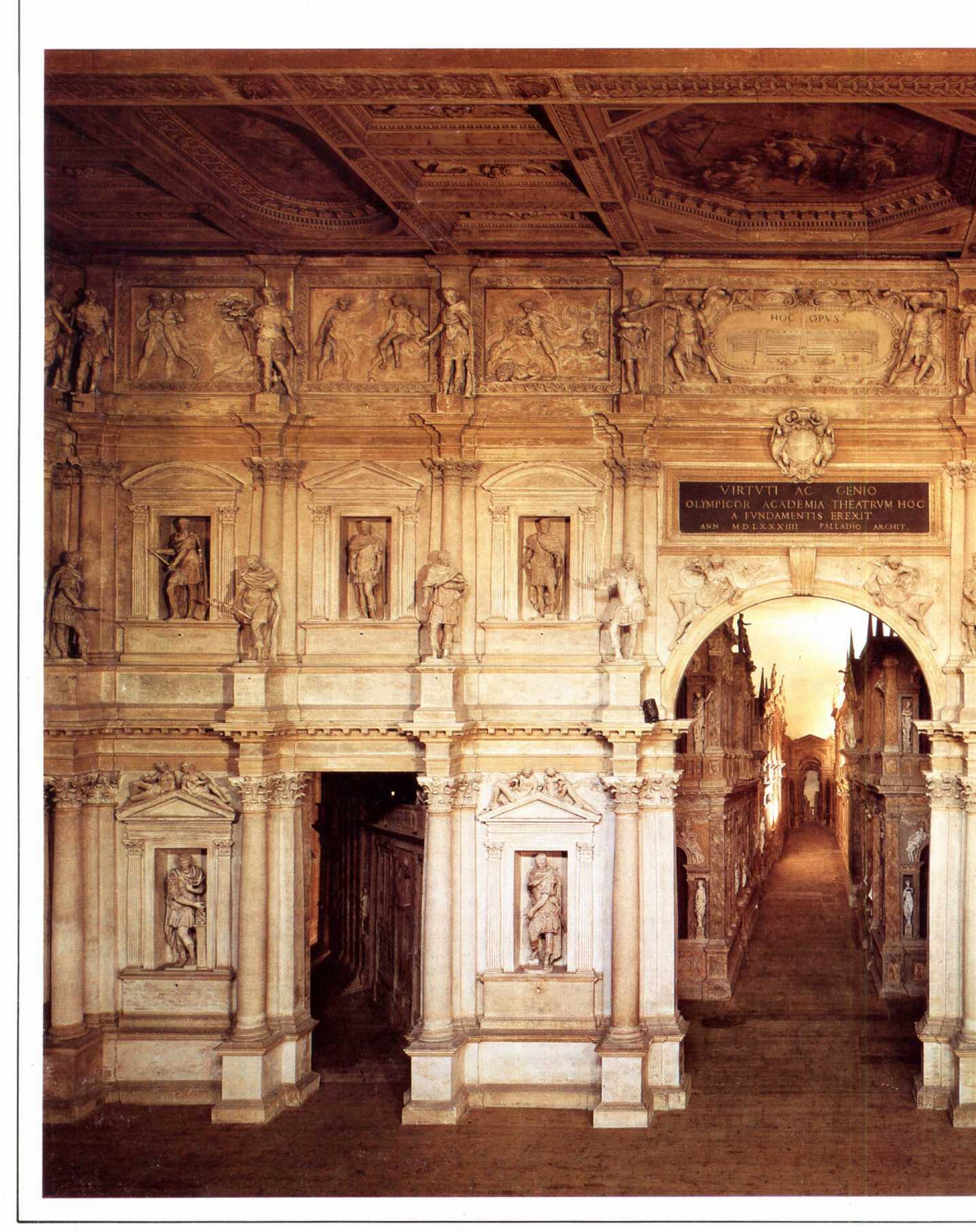


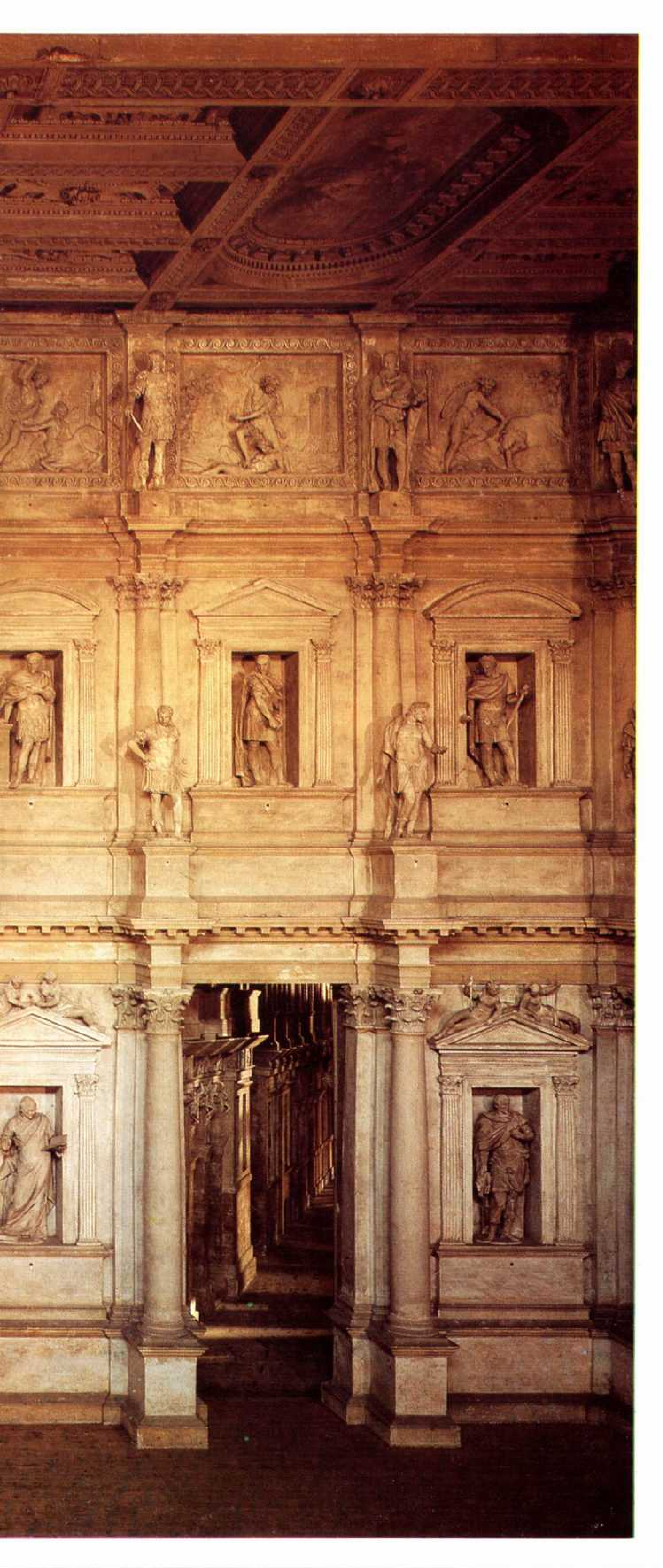
El Sacrificio de Isaac, uno de los dos relieves empleados por Ghiberti para el concurso celebrado en Florencia en 1401 sobre la adjudicación de la obra de las puertas del Baptisterio; 45,7 × 40,6 cm. Museo Nazionale, Florencia.

**Coleccionismo.**— Puede deducirse cuáles son la naturaleza y el alcance de los intereses de una cultura determinada examinando lo que considera digno de coleccionar. La Edad Media ya tenía esta costumbre, aunque sus motivos eran notablemente distintos a los de siglos anteriores, al menos por lo que nos permiten juzgar las menguadas referencias que poseemos. La mayor parte de esas colecciones se reunían por razones que más tenían que ver con la religión que con la estética. Las reliquias eran más apreciadas por los poderes que se les atribuían que como objetos representativos de una cultura del pasado. En aquellos casos en que se coleccionaban antigüedades clásicas —y no cabe duda de que eran estimadas—, se debía generalmente a una necesidad de embellecimiento asociada, tal vez, con poderes mágicos, como es el caso, por ejemplo, del camafeo de Augusto engarzado en la Cruz de Lotario (Domschatzkammer, Aquisgrán). El ejemplo principal de lo que podría considerarse una colección reunida, presumiblemente, por motivos estéticos fue la del obispo de Winchester Enrique de Blois (obispo, 1127-71), que hizo traer de Roma estatuas antiguas. El hecho de que no se conserven restos de esta colección nos impide evaluar su naturaleza y sus dimensiones.
Del mismo modo nos vemos limitados en nuestro conocimiento de colecciones anteriores al siglo XV, aunque ciertas reseñas escritas indican que entre los humanistas estaba difundida la costumbre de coleccionar antigüedades clásicas y que tales colecciones fueron de utilidad para los artistas mucho antes del 1400. Poseemos la narración de la visita de un discípulo de Petrarca, Giovanni Dondi, a Roma c. 1375; este viajero tomó medidas y copió inscripciones, y también escribió acerca del interés de su época por la escultura antigua:

> «... las que han subsistido en algún lugar son ansiosamente buscadas y examinadas por personas sensibles y alcanzan precios muy elevados. Y si se las compara con lo que se produce en la actualidad, tendremos prueba de que sus autores eran superiores en cuanto a genio natural... al observar minuciosamente los edificios, estatuas, relieves y otras obras semejantes de la antigüedad, los artistas de nuestra época quedan atónitos...»
> (Según transcripción de Panofsky, E.: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Copenhague, 1960, pp. 208-9.)

Este pasaje es importante por los indicios que ofrece; es evidente que se coleccionaban antigüedades, ya que por ellas se ofrecían precios elevados; los artistas examinaban las obras antiguas porque reconocían su superioridad; el estudio de aquéllas les ayudaría a mejorar su propio estilo. Así podemos imaginar a Nicola Pisano, al Giotto o a Ghiberti visitando Roma, y cabría preguntarse si los artistas progresistas descritos por Dondi no serían, como él mismo, florentinos, para los cuales Roma representaba una parte esencial del humanismo que se estaba desarrollando en su propia ciudad natal.
Lorenzo Ghiberti, ganador del concurso convocado en el 1401 para hacer las puertas del Baptisterio de Florencia, es uno de los artistas de comienzos del siglo XV de quienes se sabe que coleccionaban antigüedades. Que su relieve fuera el ganador se debió, en parte, a la belleza de su referencia principal a la antigüedad: el torso de Isaac. Ghiberti hizo uso de su colección en su obra posterior, especialmente en las Puertas del Paraíso. Aunque su colección debió de ser, en parte, un «museo de papel» —de dibujos tomados de sarcófagos y estatuas, de notas sobre arquitectura y tal vez de bocetos de obras de artistas rivales de su propia época—, sabemos que poseía un gran vaso de mármol (supuestamente griego), una pierna de bronce y muchos fragmentos de estatuas. La más importante de sus posesiones era una de las versiones del *Lecho de Policleto*, obra que fue responsable de varios motivos populares en el arte del Renacimiento y del postrenacimiento. Podemos suponer que Donatello (c. 1386-1466), cuyo arte también está inspirado en la antigüedad, habrá sido otro coleccionista, y Vasari escribió que fue él precisamente quien inspiró a Cosme de Medici el Viejo (1389-1464) el entusiasmo de una colección en medio de la cual recibió Miguel Ángel su primera formación.
Florencia no fue el único centro de coleccionismo, pero es probable que el entusiasmo por esta actividad se propagara desde allí hacia Roma, con la posible colaboración de los funcionarios de la Curia, muchos de los cuales eran florentinos. Uno de ellos fue Poggio Bracciolini, que había sido educado por el Canciller de la Républica Florentina, Coluccio Salutati, a comienzos del siglo. Su tiempo libre lo dedicaba a buscar manuscritos de los clásicos y también estatuas antiguas con perseverancia (han quedado varias cartas suyas sobre el tema), y logró poblar su jardín de antigüedades. Pero la primera gran colección de Roma, anterior en medio siglo a la de las grandes familias romanas, fue la que regaló el Papa Sixto IV a los concejales de la ciudad de Roma, los *Conservatori*, en 1471, para que la colocaran


HOC OPVS
VIRTVTI AC GENIO
OLYMPICOR ACADEMIA THEATRVM HOC
A FVNDAMENTIS EREXIT
ANN MDLXXXIIII PALLADIO ARCHIT.



en su palacio, recientemente terminado, del Capitolio, donde todavía se conserva. Esta colección, en la cual figura la famosa loba (con las figuras, del siglo XVI, de Rómulo y Remo mamando) y el *Spinario* (usado por Brunelleschi en el relieve que presentó en la competición de 1401 para las puertas del Baptisterio), es en realidad el primer museo moderno. Sin embargo, la importancia de las piezas expuestas era más de naturaleza emocional que estética, «testigos tangibles de la magnificencia romana en la propia sede del gobierno de la ciudad, a fin de que los visitantes quedaran impresionados por esas reliquias de lo que Roma había sido, casi, podríamos decir, por un museo del pasado esplendor romano» (Weiss, R.: *The Renaissance Discovery of Clasical Antiquity*, Oxford, 1969, p. 191). A esto siguió, c. 1506, la construcción de un «museo» especial para alojar las antigüedades: el patio público del Belvedere vaticano, que albergó el *Laocoonte* tras su descubrimiento en enero de aquel año, y en donde se expusieron ante un público ansioso otras obras que ahora son famosas, como la *Cleopatra*, el *Apolo* y más tarde el *Torso*.

Debemos considerar el patio de las estatuas, al igual que el Museo Capitolino, no como una colección de objetos estéticos, sino como obras evocadoras de la antigua Roma. No fueron un fenómeno aislado en el Vaticano, sino parte de la creación de una forma moderna de villa clásica, tal como la describe Plinio, parte de cuya superficie fue organizada para funcionar como teatro en la representación de obras antiguas. Sin embargo, el efecto principal que produjo sobre los artistas (tras la virtual destrucción de la versión original de la villa por la reconstrucción hecha en la década de 1570), fue la que ejercieron como ejemplares individuales de cualidades excelsas en cuanto al modelado, a la forma y a la expresión. Más que las obras de cualquier otra colección, las del patio de las estatuas proporcionaron un modelo por excelencia que sería tan reverenciado en la época de J. J. Winckelmann (1717-68) como lo había sido en la de Miguel Ángel y Durero.

Un recorrido por cualquier museo de arte nos demostrará los efectos —a menudo muy evidentes, tal como se buscaba— del estudio del *Apolo del Belvedere* o del *Laocoonte*, del cual existieron versiones de yeso en todas las escuelas de arte de Europa. Sabemos, por ejemplo, que Tiziano poseía una copia de yeso del *Laocoonte* en la década de 1520 y, aunque sea un artista que a primera vista parezca un gran imitador de la escultura antigua —como es el caso evidente de Miguel Ángel, por ejemplo—, un estudio de su obra demuestra hasta qué punto penetró en ella lo antiguo. En otras palabras, algunos artistas asimilan lo antiguo a su estilo hasta tal punto que las fuentes originales casi son imposibles de identificar.

Con el ritmo acelerado del cambio urbano en la Roma del Alto Renacimiento, las colecciones de antigüedades aumentaron enormemente. No puede decirse que tales colecciones fuesen privadas en el moderno sentido de la palabra, ya que el hecho de coleccionar proclamaba el gusto del coleccionista, y a los artistas les debió de resultar relativamente fácil lograr acceso incluso a las casas más nobles, algunas de las cuales tenían, en realidad, artistas, bibliotecarios y eruditos propios «de la casa».

Decorado escenográfico diseñado para el Teatro Olímpico, Vicenza, por Palladio. Inaugurado en 1585.

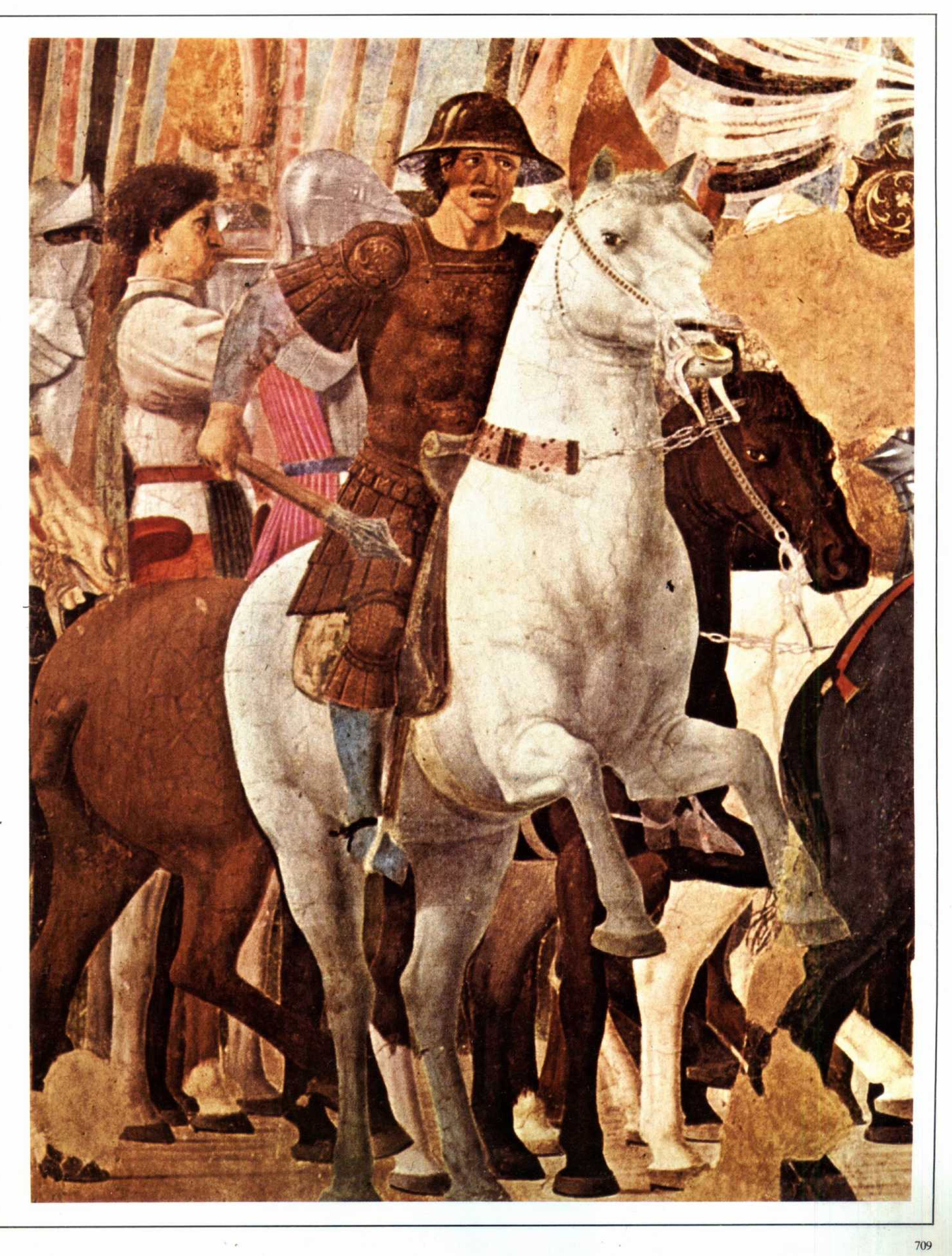
La invención de la imprenta, y su difusión por toda Europa en la década de 1460, tuvieron una influencia decisiva en la propagación del Renacimiento, pero no transformaron su naturaleza básica, ya que los primeros libros impresos fueron religiosos o populares y, como era de esperar, muy caros. La difusión de los clásicos (sin lo cual la propagación del Renacimiento habría sido más lenta) corresponde a las postrimerías del siglo; los primeros ejemplares, como la edición de Virgilio hecha por Cennini (Florencia, 1471-2), fueron artículos de lujo con una circulación muy restringida.
Así, pues, hay dos etapas bien marcadas en la aparición física y, por lo tanto, en la difusión, del libro impreso. En un principio, la imprenta se vislumbró como una versión menos costosa del manuscrito, al que, con la ayuda de la decoración y de las letras mayúsculas iluminadas por separado en brillantes colores, trataba de imitar. La utilización de pergaminos hizo que la imitación resultase más convincente. Pero, a fines del siglo XV, el precio del papel ya había bajado, e impresores como Aldo Manucio, en Venecia, producían obras con tipografía que imitaba las antiguas escrituras romana y carolingia, y que resultaban más baratas de tallar porque eran menos complicadas que los caracteres góticos, que, a pesar de todo, siguieron siendo los preferidos en el norte. Aldo perfeccionó también un tipo itálico que, dejando de lado el atractivo estético, permitía más palabras por línea que un tipo *standard*, reduciendo así los costes.
Tenemos una tendencia a subestimar la velocidad con que podían difundirse las imágenes y las ideas en siglos anteriores. Las hojas impresas, generalmente embaladas en toneles, se enviaban a las ferias y a los editores de toda Europa, quizás para ser encuadernadas en su lugar de destino. La falta de leyes que rigiesen internacionalmente los derechos de autor facilitaba las copias y las imitaciones y permitió la difusión de las formas del Renacimiento desde Italia hacia el norte.
Una de las primeras personas que comprendieron el poder del reciente invento fue Erasmo (c. 1466-1536). Sus obras principales, escritas después de 1511, son de polémica religiosa, contribuciones al debate sobre la Iglesia Católica; prepararon el camino para la propia Reforma, y sin la palabra impresa sólo habrían llegado a un público muy reducido. Lejos habían quedado los tiempos de los manuscritos copiados con muchas imperfecciones, plagados de errores estúpidos copiados una y otra vez y consagrados por la tradición. Si se contaba con un compilador inteligente, la consulta y comparación de manuscritos antiguos y fidedignos permitía establecer una versión de calidad y, tras la lectura de pruebas (lo que Erasmo hacía en el momento), se podía transformar en fuente inagotable de hojas impresas, todas las cuales serían idénticas. Esta era la ventaja principal (precio aparte) de la imprenta sobre el manuscrito.
De la misma época es la aparición de reproducciones repetibles de grabados, y las mismas razones garantizaron su popularidad. El grabado en madera es la técnica más antigua: la primera impresión con fecha es un *San Cristóbal* alemán de 1423 (John Rylands Library, Manchester). En un comienzo, es el más útil, ya que se trata de una técnica en relieve que requiere una presión relativamente leve para imprimir y puede colocarse junto a las líneas de texto para hacer libros ilustrados. La mayor parte de los grabados en madera son muy burdos debido a las dificultades que entraña la producción de líneas finas, expresivas, que sobresalgan de un bloque de madera. La técnica, a excepción de la obra de Durero y de unos cuantos artistas



San Cristóbal y el Niño, grabado en madera con fecha, el más antiguo de cuantos se conocen; 1423. John Rylands Library, Manchester.

La batalla de Constantino y Majencio de Piero della Francesca; det., 1458. Iglesia de San Francisco, Arezzo.

más, tiende a permanecer en el dominio de las impresiones populares, realizadas de una manera muy imperfecta y vendidas a bajo precio.
El huecograbado produjo líneas mucho más perfectas y dio al artista la oportunidad de captar tanto la expresión como los detalles que se pierden totalmente en la mayoría de los grabados en madera. Esta mayor calidad «estética» y el hecho de que su impresión se llevara a cabo independiente de los libros hicieron que los huecograbados se convirtiesen en obras de arte autónomas.
Los artistas no tardaron en advertir la utilidad de las estampas impresas. A partir de las postrimerías del siglo XV, constituyeron un método importante para la difusión y asimilación de los estilos. La reproducción de libros de bocetos —práctica que seguía manteniéndose— presentaba los mismos problemas que la del resto





de los manuscritos. Las estampas grabadas no son tan seguras como la fotografía: una obra de arte se transforma al ser copiada por otro artista, y había copias de grabados hechas a veces por artistas que jamás habían visto el modelo original. Pero comoquiera que fuese, los grabados permitían a los artistas y expertos acumular carpetas de material de referencia. Ese material podía comprender desde versiones de dibujos de Rafael (en ocasiones para proyectos no concretados), reproducciones de frescos o diseños arquitectónicos terminados, imágenes de objetos que figuraban en colecciones privadas o que eran de difícil acceso (como el extremo superior de la Columna de Trajano), hasta diseños para artes decorativas.
Fue así como, gracias a las artes gráficas, entre ellas la imprenta, llegó hasta el norte de Europa noticia del Renacimiento italiano. Durero, por ejemplo, pagó enormes sumas por estampas italianas —y los italianos del período manierista se afanaban por copiar los diseños que él mismo hacía en el norte—. En 1506, el artista se quejaba a Willibald Pirckheimer, desde Venecia, de que muchos italianos eran sus enemigos y copiaban sus obras en las iglesias o dondequiera que las encontrasen; «y todo para vilipendiarlas a continuación diciendo que no están hechas a la manera antigua y que, por lo tanto, no son buenas». Su esposa habría de tropezar con serios problemas para registrar sus grabados, tan extendidas estaban las imitaciones. Poca información ha llegado hasta nosotros sobre las colecciones de estampas de fines del siglo XV y comienzos del XVI, pero cabe suponer que la mayoría de los artistas coleccionaba estampas tal como sabemos que lo hacía Rembrandt.
¿A qué se debe, entonces, que la manera italiana antigua haya sido tantas veces mal interpretada, incluso deformada, en el norte? La respuesta debemos buscarla en la naturaleza del estilo del Renacimiento, que, más que una mera colección de motivos, es un espíritu, una manera de hacer las cosas. Las ilustraciones reproducidas, ya fueran de figuras, de detalles o de edificios enteros, sólo transmiten los motivos, no los principios esenciales, que sólo pueden captarse estudiando el arte antiguo y las reproducciones italianas *in situ*. El norte, con tradiciones fundamentalmente diferentes de las del sur, trató de copiar los motivos renacentistas incorporándolos a un estilo preexistente; el resultado fue a menudo una mezcla equívoca de lo antiguo y lo nuevo, de lo gótico y lo renacentista, sin esas cualidades de unidad y simplicidad tan buscadas por los italianos. Sólo cuando los artistas del norte empezaron a visitar Italia en grupos numerosos, es decir aproximadamente a partir del siglo XVI, cambió este estado de cosas.

**Para mayor información:**


Avery, C.: *Italian Renaissance Sculpture*, Londres (1970).
Baron, H.: *The Crisis oh the Early Italian Renaissance*, Princeton (1966).
Blunt, A.: *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford (1940). Burckhardt, J.: *The Civilisation of the Renaissance in Italy* (edic. inglesa ilustrada), Londres (1945). Burke, P.: *Culture and Society in Renaissance Italy, 1420-1540*, Londres (1969). Ferguson, W. K.: *The Renaissance in Historical Thought*, Boston (1948). Freedberg, S. J.: *Painting in Italy: 1400-1500*, Harmondsworth (1979). Gombsrich, E. H.: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres (1966). Hay, D.: *The Italian Renaissance in its Historical Background*, Cambridge (1961). Heydenreich, H. y Lotz, W.: *Architecture in Italy: 1400-1600*, Harmondsworth (1974).
Panofsky, E.: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo (1960).
Pope-Hennessy, J.: *Italian Renaissance Sculpture*, Londres (1971).
Weiss, R.: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford (1969).
Wittkower, R.: *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres (1962). Wölfflin, H.: (trad. Murray L. y P.) *Classic Art*, Londres (1952).
Nieto Alcaide: *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico* (Istmo, Madrid, 1980).


La Asunción de la Virgen; det., de A. Mantegna; 1456. Iglesia de los Eremitani, Padua.

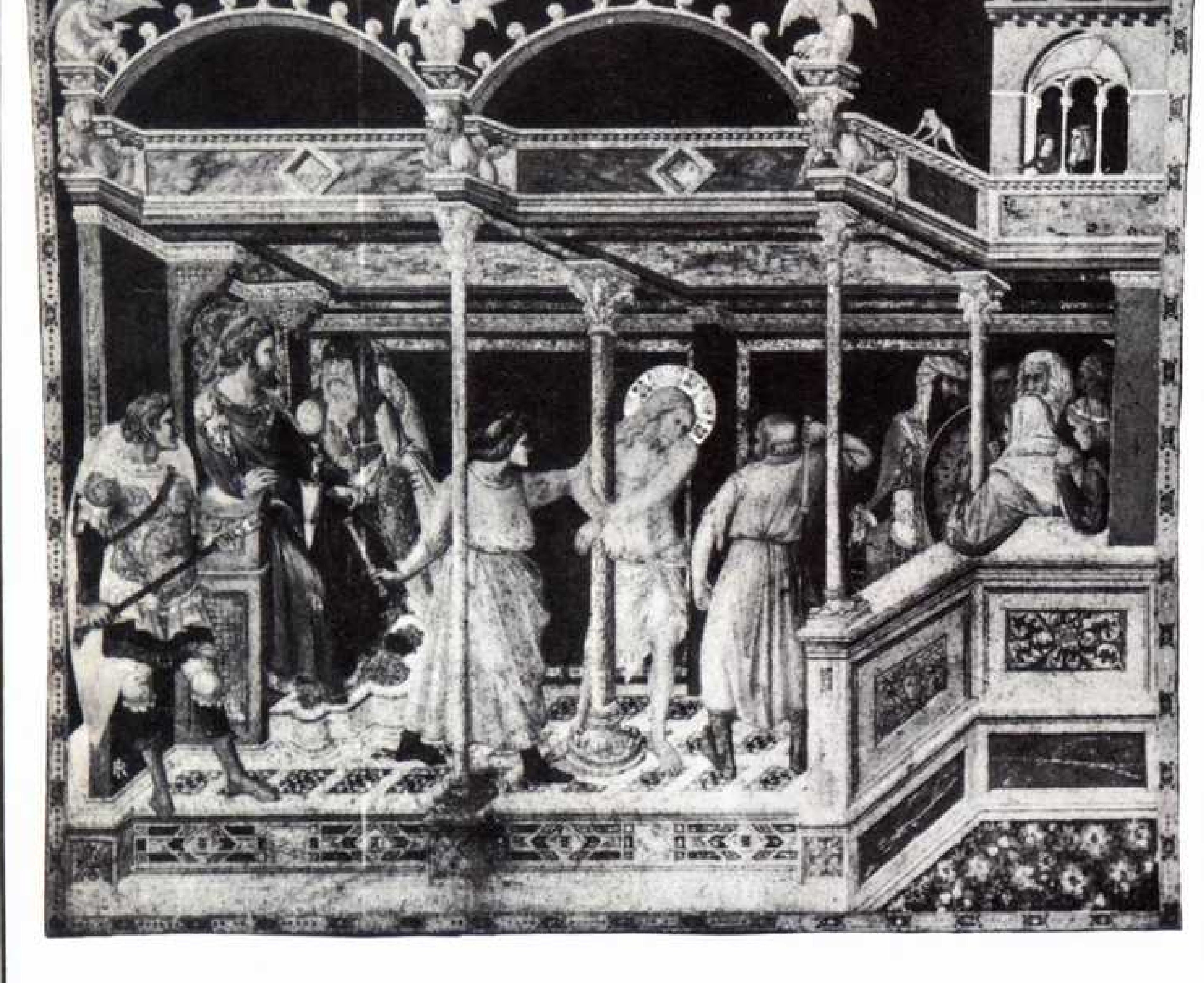


El *Spinario*, o Joven quitándose una espina, copia de un bronce romano del siglo III a. de C.; altura, 73 cm. Palazzo dei Conservatori, Roma.

## *LA FLAGELACION DE CRISTO*

Considerada durante siglos como poco más que un ingenioso ejercicio de dibujo en perspectiva, la *Flagelación de Cristo* (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino) se reconoce generalmente en la actualidad como una de las mayores obras maestras de la pintura italiana del siglo XV. La admiración que despierta se debe, sobre todo, a la perfecta delicadeza de su ejecución. El dramático empleo de la perspectiva matemática crea, y al mismo tiempo ayuda a resolver, un problema de composición de aterradora complejidad, y la fascinación de la obra se ve intensificada por el enigma que plantea su significado simbólico.

El tema nominal es la Flagelación de Cristo, ordenada por Poncio Pilato antes de la Crucifixión. Piero presenta el patio enlosado del palacio de Poncio Pilato en Jerusalén. A la izquierda está la sala de juicios cerrada por una columnata de estilo corintio. Desde allí, Pilato, en su trono, y una figura no identificada, tocada con un turbante, observan cómo dos soldados flagelan a Cristo, que está atado a una columna. Pero a la derecha, en primer plano, aparecen delineadas las figuras de tres espectadores, y podemos afirmar, casi con certeza, que la relación espacial existente entre este grupo y la escena de la Flagelación es fundamental para el simbolismo que pretende transmitir la obra, ya que como pintura de su época, la *Flagelación* habría de tener un tema y un objetivo a cuya exaltación estarían supeditados todos los recursos y detalles de la misma.
Piero della Francesca utiliza la perspectiva de una manera que sorprende por su originalidad.
Un trazado en perspectiva más convencional habría situado el «punto de fuga» en el centro teológico del cuadro: la cabeza de Cristo. Pero en la *Flagelación*, Piero, de una manera inesperada, coloca el punto de fuga a la derecha y hacia abajo del flagelador vestido de verde. Esto reduce la distancia aparente entre las figuras del primer plano y las del fondo, subrayando al mismo tiempo la diferencia de escala y poniendo de relieve la relación existente entre ambos grupos.
La formación de Piero era la de un matemático, y al preparar la *Flagelación* diseñó un emplazamiento arquitectónico, con tal exactitud, que es posible reconstruir el plano del terreno y situar sobre él las figuras con precisión.
La identidad de los espectadores, sobre los cuales se vuelcan el simbolismo y el significado narrativo de la obra, es algo que sigue atormentando a los historiadores del arte. No son figuras del Nuevo Testamento, aunque la figura central ha sido asociada en diversas ocasiones con Cristo resucitado, con el apóstol Pedro



*La Flagelación de Cristo*, por la escuela de Pietro Lorenzetti; fresco; c. 1325. Iglesia Inferior de San Francisco, Asís.



Detalle de la *Flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca; el joven rubio cuya cabeza está enmarcada en laurel.



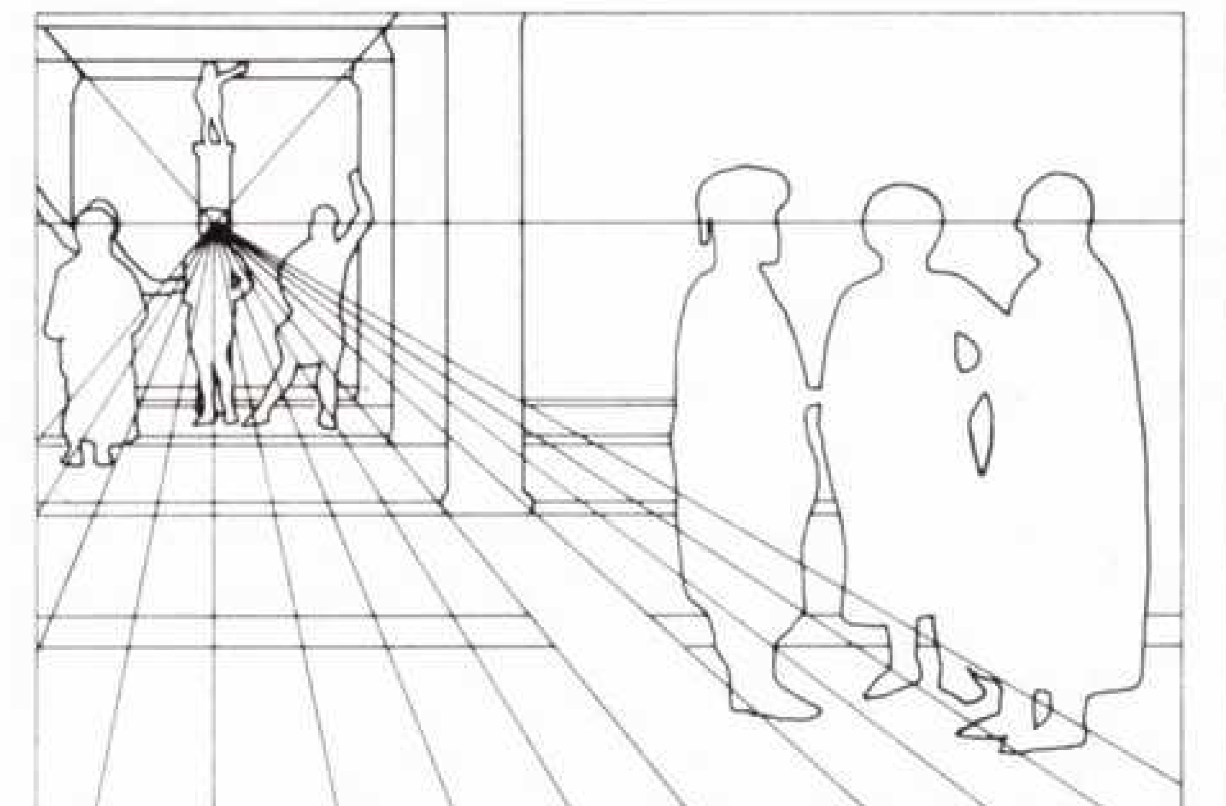
El emperador bizantino Juan Paleólogo y su séquito en Florencia. Relieve en bronce de Filareto; c. 1439-45. San Pedro, Roma.

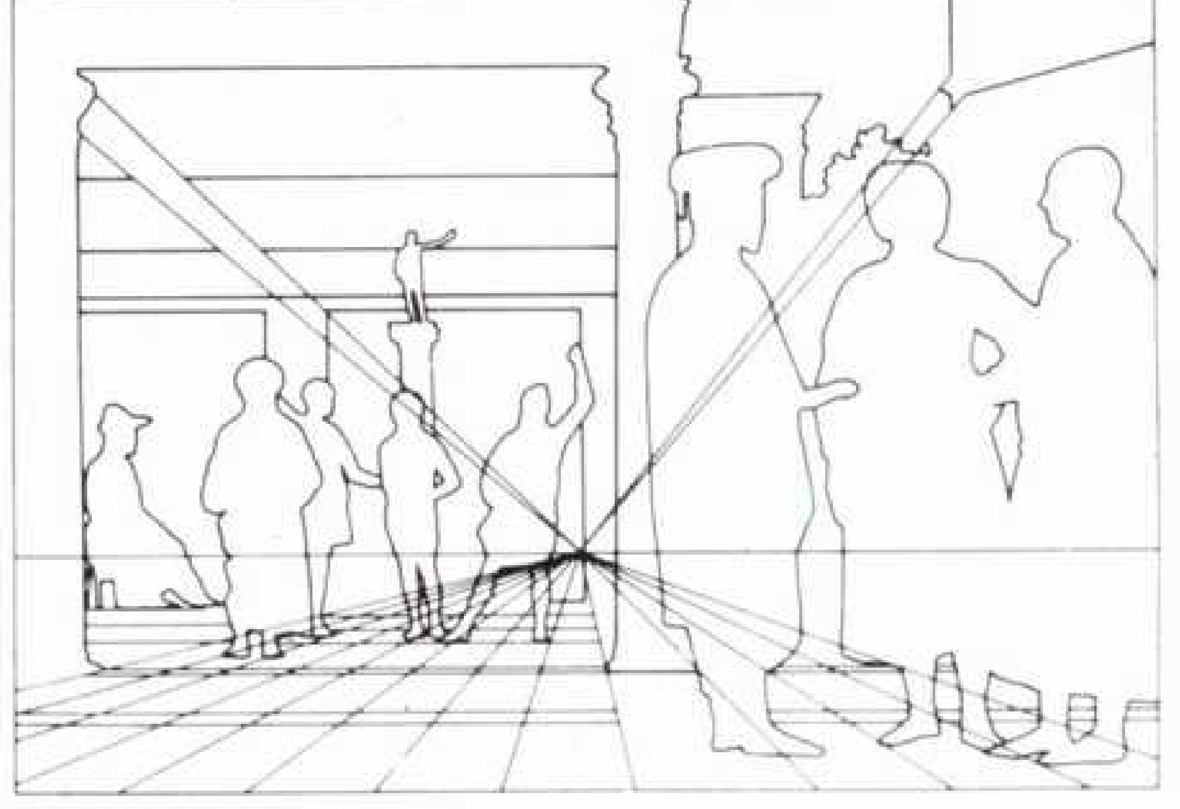


Ludovico III Gonzaga, marqués de Mantua, en un medallón. Acuñación de un original de Pietro de Fano; c. 1452-7.

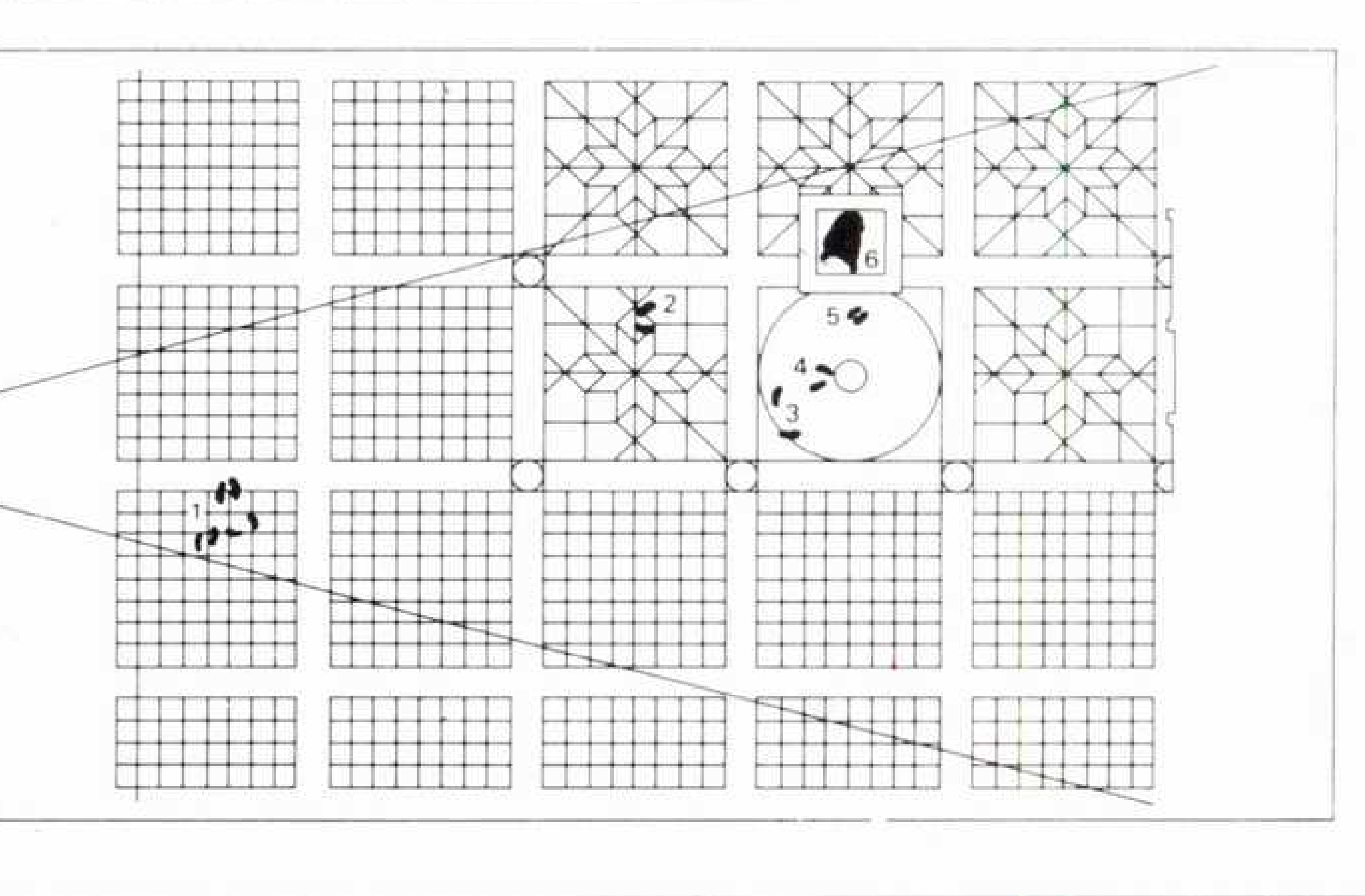
*La Flagelación de Cristo,* de Piero della Francesca; óleo sobre tabla; 58,4 × 31,5 cm.; c. 1640. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

y con Judas arrepentido.
En la actualidad, se piensa que la figura de la derecha es un retrato de Ludovico III Gonzaga, marqués de Mantua (1412-78), posiblemente mecenas del artista. La figura de la izquierda podría ser un intérprete teológico o, de una manera más específica, el astrólogo de Ludovico, Ottaviano Ubaldini. Pero el centro de todos los enigmas es el joven rubio. ¿Quién es o qué significa? ¿Se trata del objeto de una pérdida filial, que, según se sabe, tanto Ottaviano como Ludovico habían sufrido? ¿O es una figura alegórica o un símbolo de significación más universal? Puede que la clave esté en el hecho de que tanto el laurel sobrenaturalmente inmenso que enmarca su cabeza como la estatua que está encima de Cristo son símbolos de gloria.





La tradición había impuesto la figura de Cristo en el punto de fuga *(izquierda);* el empleo que hace Piero de la perspectiva da una colocación inesperada de los puntos *(derecha).*

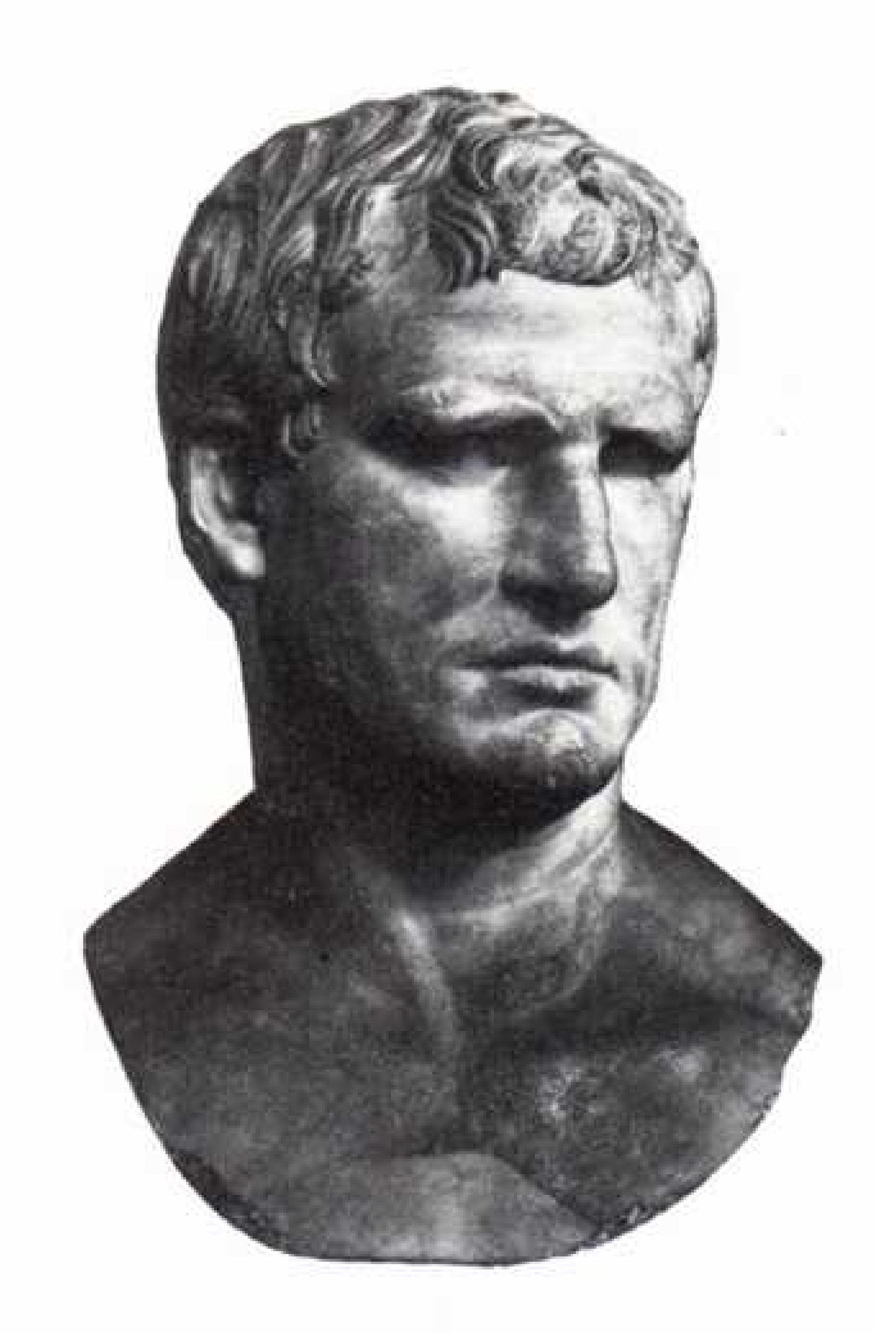


Reconstrucción del plano horizontal de la *Flagelación de Cristo,* con la colocación de las figuras.

# *EL RETRATO RENACENTISTA*

En el Renacimiento, el retrato pasó de la descripción gótica de las personas como tipos generalizados, a la representación de individuos cuyos caracteres y personalidades se reflejaban en sus rostros. Los artistas italianos intentaron, cada vez con más empeño, retratar a sus sujetos de una manera precisa e incluso revivieron la antigua costumbre romana de obtener un retrato del modelo vivo o muerto sacándole una máscara de yeso. Este método gozaba de una popularidad especial entre los escultores.

En Italia, las personalidades políticas, mercantiles e intelectuales solían hacerse pintar retratos, mientras que en el resto de Europa, la mayor parte de los modelos pertenecían a las familias reales. Los artistas alemanes preferían representar los rostros de sus gobernantes ateniéndose a la verdad en lugar de idealizarlos, y en Inglaterra, el retrato real celebraba la pompa y el prestigio del monarca. La tradición francesa era más naturalista, pero plasmaba de una manera muy elaborada los atavíos de la monarquía.



El modelo romano: un busto de Agripa; mármol; comienzos del siglo I a. de C. Louvre, París.



Autorretrato en relieve de Alberti; bronce; 15,5×11,5 cm.; c. 1438. Cabinet des Médailles, París.

En Italia, las monedas y los bustos romanos establecieron un aspecto tipo —frente despejada, pómulos salientes, nariz recta y aguzada, expresión de firmeza en la boca—, a la que todos querían que se ajustase su representación pictórica. El autorretrato de Leon Battista Alberti, c. 1445, guarda relación con la imagen de una joya o moneda clásica.

Dos dibujos de Pisanello que representan a Filippo Maria Visconti, duque de Milán, demuestran cómo modificaba el artista los rasgos y el aspecto de su modelo —al que copió de la vida real— transformándolo en un gobernante de aspecto distinguido.

Cuando en 1492 murió Lorenzo el Magnífico, de la familia de los Medici, se le saco inmediatamente una máscara de yeso para que los pintores y escultores tuviesen un modelo de sus facciones. En un busto que de él se hizo posteriormente, se embellecieron su boca, su nariz y sus cejas, a la vez que se hicieron más prominentes sus mejillas.

El busto realizado por Settignano de Marietta Strozzi, y un retrato de una jovencita, obra de Pollaiuolo, reflejan encanto e inocencia. Contrastando con los complicados peinados y vestidos, las facciones se caracterizan por su simplicidad y delicadeza, mientras que la piel presenta una extraordinaria tersura. En el retrato del Papa León X realizado por Rafael, el Papa aparece junto a sus dos sobrinos. Dotados de las cualidades de los bustos clásicos, los tres hombres adquieren la dignidad y gravedad de los gobernantes romanos, sin perder sus propias y vigorosas personalidades. Siguiendo la tradición inglesa, Enrique VIII aparece representado por Holbein como un glorioso gobernante: su poder es transmitido por su voluminosa figura y por sus magníficas vestimentas, que subrayan de una manera muy llamativa la autoridad de su mirada.



Lorenzo el Magnífico; *izquierda:* una máscara mortuoria; 1492; Palazzo Medici, Florencia. *Derecha:* Busto; c. 1495-1500; Uffizi, Florencia.

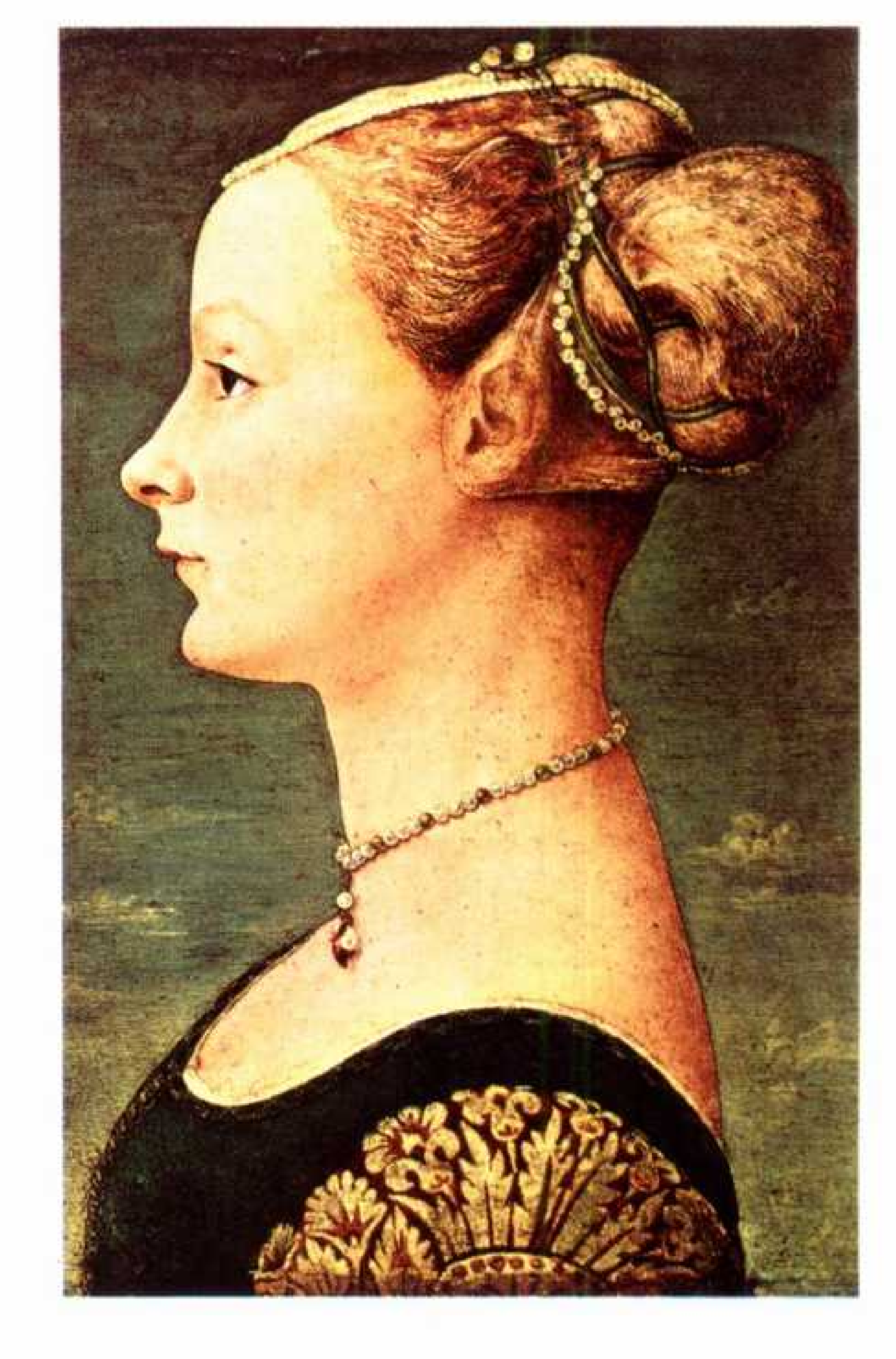


Dos dibujos de Filippo Maria Visconti, por Pisanello; c. 1440. Louvre, París.



Marietta Strozzi, busto de Settignano; mármol; altura 52,2 cm. Staatliche Museen. Berlín Occidental.

Retrato de una jovencita, por A. Pollaiuolo; panel; 43×34 cm.; c. 1470; Museo Poldi Pezzoli, Milán.



León X con los cardenales Giulio de Medici y Luigi de Rossi, por Rafael; tabla; 1,53×1,19 cm.; ?1518. Uffizi, Florencia.



Retrato nupcial de Enrique VIII, por Holbein, copia realizada probablemente por el propio autor. Óleo y temple; 1539-40. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.



# XXXIV

# RENACIMIENTO



Dama con un armiño, de Leonardo da Vinci; tabla, 54×39 cm.; c. 1483-4. Galeria Czartoryski, Cracovia.

EN tiempos recientes hemos llegado a dudar de la utilidad del término «Renacimiento» aplicado a las artes visuales de los albores de la Europa moderna. La aplicación literal de una palabra, acuñada en su origen para expresar el resurgimiento del arte de la antigüedad tras siglos de olvido y la construcción de nuevas formas a partir de él, empezó a verse discutida a medida que fueron descubriéndose, de una manera cada vez más clara, las líneas de continuidad entre las artes de las civilizaciones antiguas y las del período medieval. Sin embargo, no podemos ignorar la multitud de pruebas escritas de la época sobre obras de arte en las cuales se refleja de una manera evidentísima la preocupación de este período por lograr coherencia en sus realizaciones. Estos comentarios no tienen precedente en los siglos anteriores. Los escritores del Renacimiento estaban convencidos de que podían identificar cierto progreso en las artes que distinguían a su época de cuantas la habían precedido. Este sentido de misión, de la existencia de ciertos objetivos por los que había que luchar, nos hacen volvernos una vez más a las propias obras de arte en busca de alguna justificación de esa confianza en sí mismos que se advierte en los primeros críticos y admiradores que hablaron de ellas.

Nos encontramos con que las artes visuales se convirtieron en el vehículo de una nueva expresión de ciertos ideales relacionados con el hombre y con la sociedad y presentan una nueva visión de las creencias establecidas de la fe cristiana mediante el vocabulario común de experiencia humana que comparten aquéllos que las observan. El arte del Renacimiento demuestra cómo la busca de la idealización de la forma misma puede ser un ejercicio espiritual que hace llegar al espectador una sensación de la perfección de Dios, *a través* de la perfección de la figura humana idealizada o de las proporciones de un edificio. La etapa preliminar y más importante de este ejercicio fue el examen renovado de la naturaleza por parte de artistas a los cuales se les planteaban nuevas exigencias en cuanto a maestría y a juicio estético. La literatura sobre el arte escrita entre los siglos XIV y XVI nos habla, también, de que la actitud hacia los artistas como seres sociales y creativos había experimentado un cambio importante como consecuencia de su éxito, de modo que, hacia fines de este período, el estilo personal de un artista era tan importante como su competencia técnica o su capacidad para ejecutar un encargo a la hora de su reconocimiento público. Puede que ya no creamos en el anonimato del artista medieval, pero las pruebas fragmentarias que tenemos de él nos ofrecen una imagen muy incompleta cuando las comparamos con la fama de artista y el lugar que ocupaba en las tradiciones literarias de la crítica del arte del período renacentista.

La causa de la confusión y del descrédito en que muchas veces ha caído el concepto de Renacimiento, se debe buscar en el abuso que a menudo se ha hecho de él en el contexto europeo más amplio. Fuera de Italia, se ha aplicado no sólo a ese período en que, de una manera selectiva, se injertaron las cualidades superficiales del Renacimiento italiano, especialmente los ornamentos, en los estilos artísticos de otras regiones, sino también a períodos anteriores en que Italia y otras partes de Europa realizaban cosas diferentes. Por ejemplo, no deben buscarse siempre paralelismos a través de Europa del siglo XV en algo que podamos identificar de inmediato como un «estilo» común, sino más bien en una actitud común hacia la expansión de las posibilidades de la expresión artística. Tanto en Italia como en Flandes, durante la primera mitad del siglo XV, los artistas observaban con escrupuloso cuidado el mundo que los rodeaba y creaban nuevas técnicas para plasmar sus hallazgos. El establecimiento de la forma de medalla como vehículo para retratos y alegorías, debido al italiano Antonio Pisanello, pertenece a la misma época en que Van Eyck, en el Norte, aplicaba su técnica de pintura al óleo, que probablemente era la más perfecta conocida entonces en Europa, a plasmar con la mayor fidelidad posible sus extraordinarias observaciones del mundo que lo circundaba.

Durante el período más prolongado que va desde comienzos del siglo XIV hasta comienzos del XVI, existen dos estilos genuinamente internacionales: uno, al que llamamos «Gótico Internacional», y otro, que señala los albores de una cultura vinculada a Italia de una manera más general y que se difundió a otras partes de Europa después del 1500. El primero constituyó el florecimiento último y espléndido de un estilo común, basado en la idea de Europa como un único Imperio Cristiano, cuyos objetivos comunes se habían expresado en las reiteradas llamadas a una cruzada para librar de la ocupación de los infieles las tierras del Mediterráneo oriental, donde había nacido el Cristianismo. El segundo señala el surgimiento de Europa como un conglomerado de naciones-estado agresivas, cuyos horizontes imaginativos sobrepasaban los confines de Europa para abarcar el comercio y el imperio de ultramar. Ambos estilos se desarrollaron sobre la base de una cultura de corte común y se propagaron mediante los procedimientos y el protocolo de la sociedad cortesana en el intercambio de obras de arte —y, por qué no decirlo, de artistas— como obsequios diplomáticos entre los gobernantes.

A comienzos del siglo XVI esta situación estaba a punto de modificarse, para adoptar una nueva distribución con el advenimiento de la Reforma.

Si se ha afirmado de una manera general que Italia fue el escenario principal del Renacimiento, es porque precisamente allí poseemos la mayor concentración de obras de arte y de escritos sobre las mismas; en conjunto, constituyen un cúmulo de realizaciones muy coherentes. La falta de comentarios escritos provenientes de la Europa del norte del siglo XV y la destrucción, a través de siglos de conflictos religiosos, de una porción mucho mayor de la herencia artística nacida en el norte, hacen que las líneas de su evolución queden más desdibujadas.

Las poderosas ciudades-estado de las postrimerías del Medievo en Italia ejercían su mecenazgo sobre los artistas para fomentar la producción de objetos que, en el sentido más amplio, eran un importante vehículo de propaganda a favor de los gobernantes, de los gobiernos y de las corporaciones locales. También la Iglesia buscaba en cada comunidad el embellecimiento artístico de sus edificios como una manera de incrementar su prestigio ante sus vecinos. Así fue naciendo un espíritu artístico saludablemente competitivo entre las ciudades-estado y entre los mecenas y corporaciones que las habitaban. Esto alentó el intercambio de la habilidad necesaria cuando las circunstancias así lo requerían.

El primer juego de puertas de bronce encargadas c. 1329 para el Baptisterio de Florencia a Andrea Pisano (c. 1290-1348/9) puede considerarse un intento deliberado de competir en esplendor con las puertas de bronce de Pisa, y el hecho de que los florentinos hubieran dirigido su búsqueda de un artista que las realizase hacia Pisa o Venecia da la pauta de que en la época no se ahorraban medios a fin de conseguir manos realmente expertas para realizar una obra. Había, además, como una especie de aliciente para este sentido de competitividad, una identidad cultural entre

las ciudades-estado y sus vinculaciones con un pasado italiano común. Aunque políticamente fragmentados en esta época, los italianos poseían la herencia común de los restos más abundantes y espléndidos de la civilización del Imperio Romano. Los escritos de la época, así como la iconografía de los encargos artísticos, pueden demostrar que las ciudades italianas más importantes aspiraban a considerarse individualmente auténticos herederos del papel que desempeñaba la antigua Roma como árbitro político y cultural del mundo civilizado.

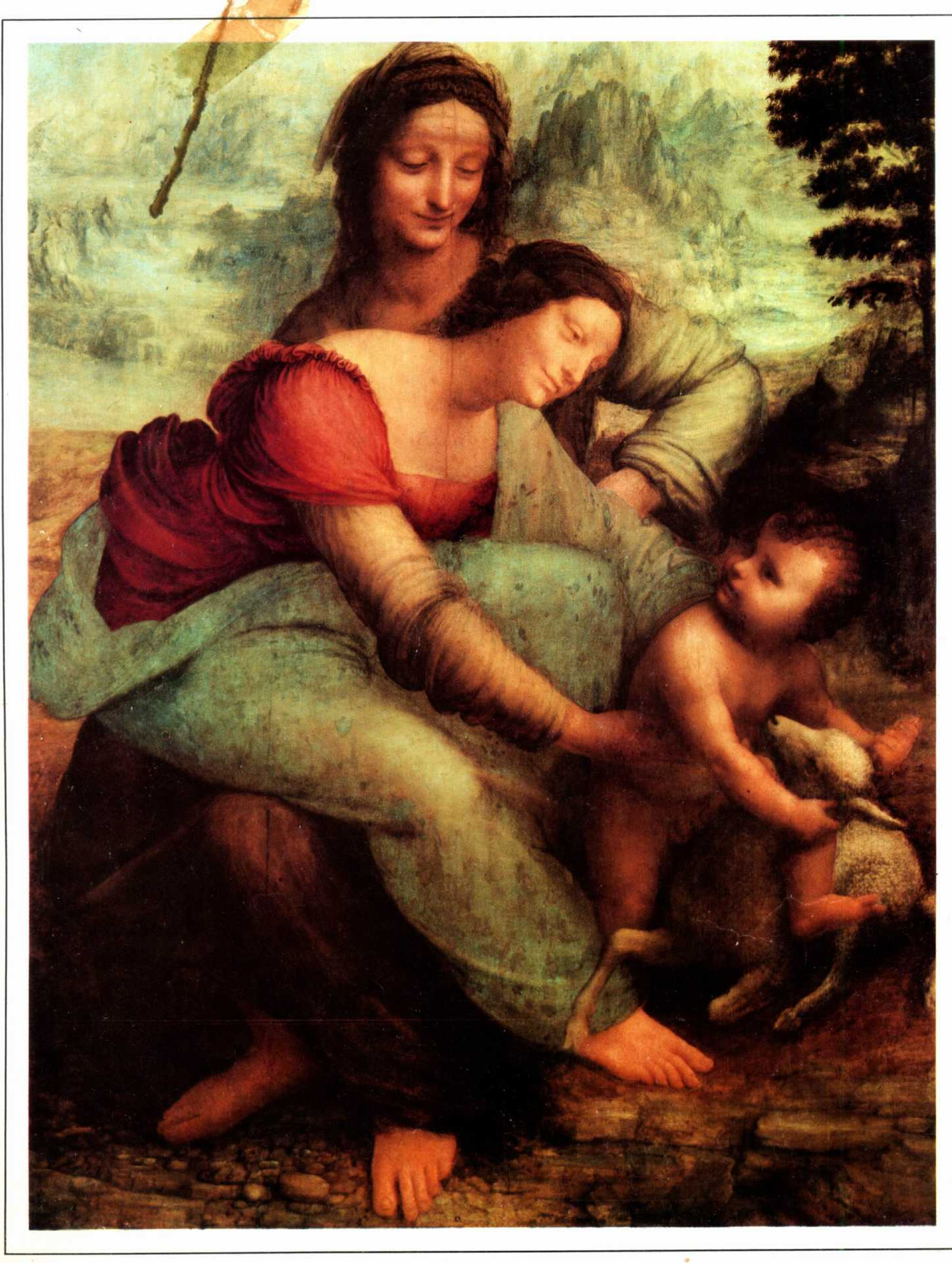
El historiador medieval señalaría aquí acertadamente que la preocupación por la antigüedad jamás se había eclipsado totalmente, ni en Italia ni en el resto de Europa. Sin embargo, al Renacimiento le cupo examinar desde una nueva perspectiva la forma y los temas del arte antiguo que había llegado hasta él como una entidad, y tomar conciencia de la importancia de la indivisibilidad esencial de su espíritu y de su función. La atracción de los dioses y héroes del mundo clásico sobre la sociedad cristiana se afirmaba en la creencia de que existían paralelismos dignos de tenerse en cuenta entre la antigüedad y las virtudes preconizadas por el mundo cristiano. En el arte medieval, nos encontramos siempre con que los personajes clásicos están ataviados con ropas de la época, para establecer un paralelismo directo con el mundo y con las enseñanzas del presente. En el Renacimiento, gracias a un nuevo examen de la representación visual de las mismas figuras, asistido por el descubrimiento arqueológico que puso de manifiesto el variado lenguaje del arte antiguo y, más aún, por la corrección de textos adulterados, la figura clásica fue representada de una manera más exacta y con sentido histórico. Esto permitió, a su vez, que se viera a los santos del primitivo cristianismo como figuras antiguas de la última época. El *San Jorge* ejecutado por Donatello para el Gremio de los Armadores (en el exterior de Orsanmichele, Florencia) aparece en una representación en la cual la versión libre de la armadura antigua lo configura al mismo tiempo como caballero cristiano y como personaje histórico. Ya en el siglo XV, Andrea Mantegna (1431-1506) confiaba lo suficiente en su capacidad para manejar el material de fuentes clásicas, para recrear el mundo antiguo en su serie de pinturas denominadas *El Triunfo de César* ejecutadas para la corte de Mantua (actualmente en el Hampton Court Palace, Londres). A medida que la antigüedad fue convirtiéndose en piedra de toque para juzgar las artes contemporáneas como modelo que se deseaba igualar y, si era posible, superar, los escritores contemporáneos fueron alentando la creencia de que la época tenía vinculaciones particulares y claras con la antigüedad, superando la sima de la sociedad medieval. Precisamente el artista e historiógrafo Giorgio Vasari (1511-73) formuló en sus *Vite (Vidas de los Artistas*, 1550; segunda edición, 1568) una imagen convincente del Renacimiento italiano como restauración de los valores y superación de los logros del arte antiguo. Pero Vasari se limitó, en realidad, a codificar y sistematizar, con una profusión de material biográfico, las ideas que hacía tiempo ya circulaban por Italia, dándoles una dimensión especialmente toscana



Det. de La primavera, de Botticelli; 1477-78. Uffizi, Florencia.

San Jorge, por Donatello, tallado para el Orsanmichele, Florencia; mármol; altura 2,08 m.; c. 1417. Museo Nazionale, Florencia.



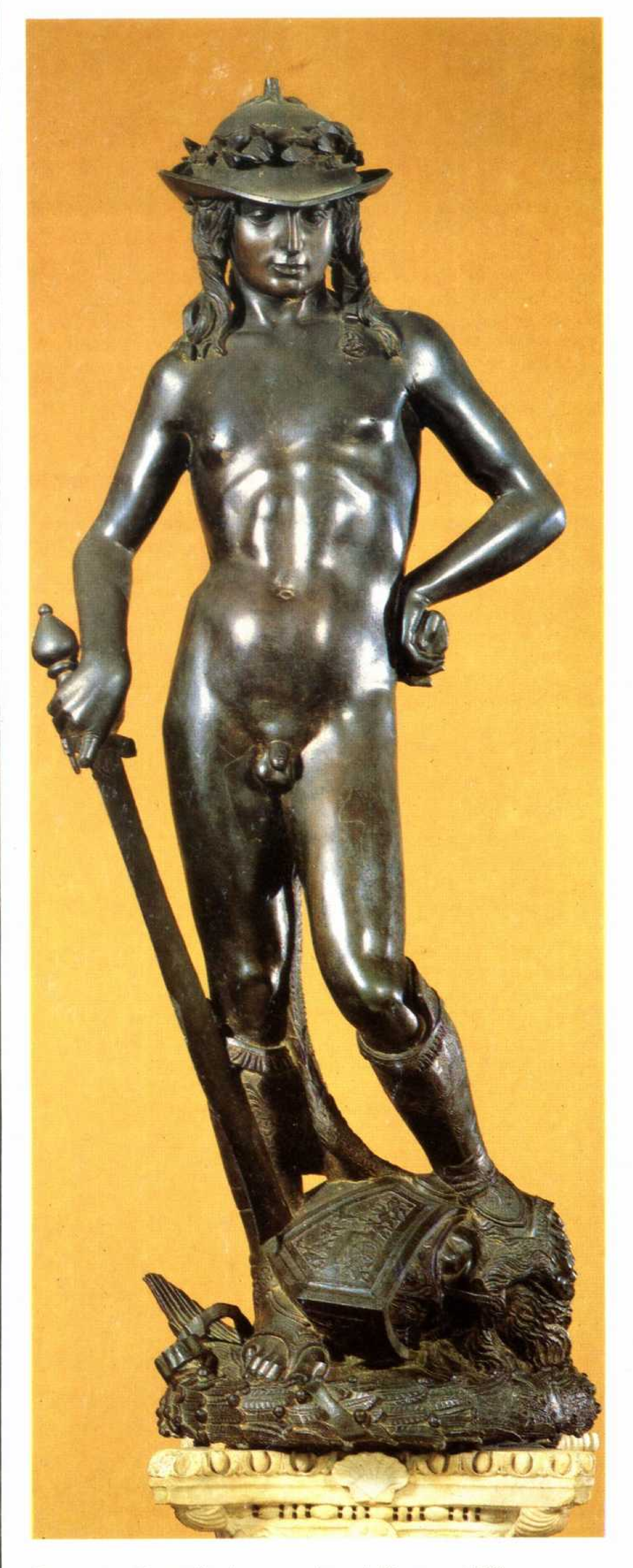


y, por lo tanto, patriótica. Puede suponerse que la tradición comienza con Petrarca, aunque su preocupación por revivir los ideales antiguos se enraiza fundamentalmente en las esperanzas de regeneración política y en una purificación del lenguaje basada en un minucioso examen de las modalidades lingüísticas del mundo antiguo. A mediados del siglo XV, el escultor Lorenzo Ghiberti (1378-1455), en sus *Comentarios*, afirma que el arte había estado dormido durante 1.000 años antes de la aparición del Giotto. Su contemporáneo, Matteo Palmieri, escribió:

> «¡Dónde se encontraba el arte del pintor antes de que el Giotto tardíamente nos lo devolviera! La escultura y la arquitectura, hundidas durante largos años en la más pura parodia del arte, se encuentran sólo en vías de ser rescatadas de la oscuridad; hubo que esperar hasta ahora para que hombres dotados de genio y erudición la llevaran a nuevas cimas de perfección.»

Estas «nuevas cimas» exigen el establecimiento de niveles más elevados de realización, engendrados por el espíritu fundamentalmente competitivo al que ya nos hemos referido. Esto requiere una definición más explícita, y la ciudad de Florencia proporciona la más alta prueba de sus resultados artísticos. Allí se organizaban concursos abiertos para la adjudicación de los proyectos públicos de mayor envergadura, siendo uno de los más famosos el del segundo juego de puertas de bronce para el Baptisterio, anunciado en 1401, del cual sólo han llegado hasta nosotros, de los siete relieves de prueba originalmente presentados, los de Ghiberti y los de Brunelleschi.
Un tipo diferente de competición es el que evidencia el grado de supremacía existente entre los gremios principales de Florencia en lo que respecta a la adjudicación de encargos para la ejecución de estatuas para sus hornacinas respectivas en el exterior del edificio de Orsanmichele, una de las cuales fue el *San Jorge* de Donatello.
En otro nivel aún más fundamental, podemos percibir una reelaboración consciente de las realizaciones anteriores de artistas florentinos en un intento de construir sobre la experiencia de otros y de depender para el mérito artístico, en parte, del reconocimiento del público de que eso era en realidad lo que estaba ocurriendo. Se hace necesaria, pues, la presencia del espectador informado. El bronce de *David* realizado por Donatello (Museo Nazionale, Florencia), con su modalidad introspectiva, en cierto modo inescrutable, no ha permitido establecer una definición precisa en cuanto al significado y al contenido narrativo. Su novedad, ya que probablemente es la primera escultura desnuda exenta de su época, requiere que el espectador se desplace a su alrededor y admire la realización técnica. No se conocen la fecha ni las circunstancias exactas en que se encargó esta obra, pero aparece mencionada por primera vez en el Palacio de los Medici en 1469, habiendo realizado para entonces Andrea del Verrocchio (1435-88) su bronce de *David* (Museo Nazionale, Florencia) para la misma familia. Verrocchio reelabora la idea, llevado, al parecer, primordialmente por la diferencia de las circunstancias de su exhibición, ya que su obra no habrá de exponerse como escultura en redondo, de modo que se la pueda apreciar desde todos los ángulos desplazándose a su alrededor, pero también para transformar la introspección en acción inminente. Para conseguirlo, transforma el sinuoso contorno del *David* de Donatello en algo más anguloso, más firme. No cabe duda de que los florentinos de la época debieron de discutir las diferencias, y Verrocchio tendría que confiar en la sensación de diálogo con una idea anterior para lograr impacto artístico.
La preocupación del artista por aprovechar la destreza adquirida por el espectador en sus experiencias visuales anteriores es una de las claves de la crítica de arte. Todo parece indicar que en la época en que escribía Vasari, a mediados del siglo XVI, podía obtenerse renombre por el hecho de ocultar cualquier signo de esfuerzo en la creación de la obra de arte, es decir, por demostrar facilidad tanto en el diseño como en la técnica. Vasari intenta convencernos de que había existido desde mucho antes un deseo en el artista de despertar la admiración del espectador ofreciéndole la solución más compleja de cuantas eran posibles, o incluso diferentes respuestas al mismo problema. En su «Vida de Masaccio», Vasari describe la habilidad del pintor para el escorzo, y menciona una obra suya actualmente perdida (de la cual quizás tengamos una copia en el Philadelphia Museum of Art) a la que ensalza por su ingenio, pues «además de Cristo liberando al hombre poseído, se ven algunos bellos edificios, dibujados en perspectiva, de tal modo que se representan el interior y el exterior al mismo tiempo, ya que no adoptó como punto de vista el frente, sino un lado, por encontrarse en esto la mayor dificultad». Vasari emplea la terminología de su propia época, pero nos recuerda que Masaccio es capaz de explotar el potencial del espacio en perspectiva porque él mismo ha contribuido, mediante sus cuadros anteriores, a asegurarse de que se trata de algo que el espectador espera encontrar ahora en toda representación.
El cuadro en perspectiva fue uno de los resultados del reconocimiento, por parte de los artistas del Renacimiento, de que el espectador necesitaba un marco de referencia del cual pudiera valerse para entender e interpretar obras de arte, y de que el mundo de la experiencia visual tenía que ser ordenado según líneas reconocibles y descifrables. Era un medio del que se valía el artista para exigir al espectador que refiriese su obra al mundo real, que comparase la ficción que tenía ante sus ojos con su propia experiencia. En primer lugar, esa experiencia se centraba sobre el hombre y sobre su posición central en el orden de las cosas. En su libro *Sobre la Pintura* (versión latina, 1435; traducida al italiano en 1436), el humanista Leon Battista Alberti (1404-72) esboza una manera de construir el espacio en perspectiva pictórica por medios matemáticos. Para llegar a ello, recomienda al artista que utilice las figuras en el cuadro como medios para establecer la unidad de medida; de esta manera, un tercio de la altura de una figura que está en primer plano del cuadro puede utilizarse como medio para calcular las distancias y la posición relativa de una cosa con respecto a otra. Así, pues, el hombre se considera como factor determinante en este mundo imaginado, como un eco del lugar que se le adjudica en el mundo real, del cual la pintura es un reflejo.
Esto también tenía validez con respecto a las proporciones físicas del hombre y asumía una importancia especial para las concepciones arquitectónicas. El Renacimiento tomó sus elementos básicos del escritor clásico Vitruvio, que, en su *De Architectura* (siglo I de nuestra era), había sostenido que la proporción de la forma humana

Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero, de Leonardo da Vinci; 1510. Louvre, París.



Davıd, por Donatello; bronce; altura 1,58 cm; c. 1430. Museo Nazionale, Florencia.

debía servir de paradigma para las proporciones de las creaciones del hombre. La perfección se lograría respetando este principio y la simetría resultante: «Puesto que la naturaleza ha diseñado al cuerpo humano de modo tal que sus miembros están debidamente proporcionados a la figura en su conjunto; tal parece que los antiguos tenían una buena razón para su regla, que dice que en los edificios perfectos los distintos miembros deben guardar relaciones simétricas exactas con el esquema general en su conjunto». En un edificio tal como la Capilla Pazzi (Florencia), de Brunelleschi, la claridad del diseño salta a la vista de inmediato por una disposición de la logística arquitectura que consiste en la repetición de un módulo o unidad básica de medida. Esto determina la altura y la anchura de todo el espacio, así como la relación de los miembros arquitectónicos, subrayadas aquí por la elección de los materiales, de modo que el mármol gris *pietra serena* de las pilastras, base y cornisa, se destaca contra la blancura de la pared. Sabemos que el edificio estaba apenas comenzado cuando murió el arquitecto en 1446, y que su plano básico tal vez haya sido determinado, en gran medida, por el trazado preexistente del convento, del cual habría de formar parte. Estos factores subrayan, en primer lugar, la lógica esencial de la estructura, ya que fue posible terminar el edificio sin contar con el diseñador, y en segundo lugar, la capacidad del arquitecto en cuestión para vencer las limitaciones y crear algo nuevo con un lenguaje personal. Esto también forma parte de la «dificultad» de la que hablaba Vasari y que despertaba en el artista una especie de desafío.

Es probable que la expresión más acabada del orden renacentista en la arquitectura, así como de la invitación a una respuesta espiritual por medio de una respuesta intelectual, se encuentre en el concepto de la iglesia de plano central. La inspiración visual de la misma debe buscarse en gran medida en la antigüedad, en los templos circulares dedicados a deidades paganas, pero la forma también encontró su justificación en algunos de los edificios cristianos más antiguos, especialmente los destinados a conmemorar la muerte por martirio. A continuación fue la forma elegida conscientemente por Donato Bramante (c. 1444-1574) c. 1500 para su *tempietto* de la iglesia de San Pietro in Montorio, Roma, que tradicionalmente marcaba el lugar del martirio de San Pedro. Sabemos por fuentes del siglo XVI, que Bramante tenía el proyecto de completar su plan mediante un patio circular que rodease el conjunto. Pocos años después, un arquitecto poco conocido, Cola da Caprarola, diseñó la iglesia de Santa Maria della Conciliazione, en Todi, comenzada en 1508. La independencia física de este tipo de edificio no hace sino subrayar el efecto de esta forma de plano central. Sin saber exactamente cómo, somos plenamente conscientes de que se trata de un edificio que no admitirá añadidos ni modificaciones en su fábrica sin que en el proceso resulte destruido desde el punto de vista estético. El diseño de la catedral medieval permite que la vista recorra sus rasgos de construcción y de decoración, pero aquí la característica formal del diseño no sólo orienta la mirada de una manera muy específica, sino que inmediatamente nos da la sensación de que las partes del edificio encajan como formas regulares de círculos y cuadrados entrelazadas.

El hombre no sólo era capaz de traducir su forma física y sus proporciones en una comprensión de lo que visualmente tenía ante sí, sino que, a menudo, su propia presencia física era positivamente necesaria para completar la idea artística. A veces el espectador se veía impelido



David, por Andrea del Verrocchio; bronce; altura 1,26 m.; c. 1475. Museo Nazionale, Florencia.

directamente a participar en el cuadro. Alberti sostiene que en un cuadro debe haber una figura que con un gesto invite al espectador a participar en lo que tiene ante sí. El mejor ejemplo de esto lo encontramos en grandes altares de la Madonna y el Niño con santos, donde uno de los santos situados en primer plano atrae nuestra atención implorándonos que compartamos la experiencia visionaria. El artista podía también captar y explotar lo que circundaba al espectador, de modo que la experiencia visual en pintura fuera parte de la experiencia más amplia del escenario. Esto podía lograrse permitiendo que la luz natural entrase en la habitación o capilla a través de una ventana o de una puerta de modo que cayese sobre las inmediaciones arquitectónicas pintadas que rodeaban a los cuadros; es lo que ocurre en el famoso ciclo de frescos pintados por el Giotto a comienzos del siglo XIV en la Capella dell'Arena, en Padua. Más de medio siglo después, en la década de 1420, Masaccio (1401-28?) y Masolino (1383-1440/7) aprovecharon la luz proveniente de una ventana situada por encima del altar para determinar la caída direccional de la luz en sus frescos sobre la vida de San Pedro en la Capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine, Florencia.
Es así como a nuestra experiencia del mundo pintado se suma una credibilidad adicional, ya que la luz nos hace pensar que aquello ocurre realmente detrás del plano de la pared.
La planificación de las obras de arte con la mirada puesta en el espectador se manifiesta también en la sensibilidad del artista hacia el punto de observación. Toda la obra escultórica de Donatello es una consideración y reelaboración continua de este problema de diferentes maneras. Es una inquietud que aparece ya en sus primeras obras. El San Juan Evangelista de 1408 (Museo dell'Opera del Duomo, Florencia) se caracteriza por ciertas distorsiones de la figura —por ejemplo, el largo del torso y de la barba— para compensar su posición elevada en la fachada de la catedral de Florencia; en este caso la distorsión sería corregida, y por lo tanto justificada a los ojos del espectador. Su *San Jorge*, obra posterior realizada para Orsanmichele (Museo Nazionale, Florencia), señala hacia el espectador y luego subraya la actitud de disposición y de alerta de la figura, haciéndola avanzar ligeramente desde su hornacina poco profunda hacia el público que camina por la calle que queda por debajo de él.
Aproximadamente durante una década, desde 1443 hasta 1453, Donatello trabajó en la ciudad de Padua, en el norte de Italia. Resulta interesante que Vasari afirme que Donatello estaba decidido a volver a Florencia porque echaba de menos la sensibilidad crítica de su ciudad natal, que lo incitaba a seguir estudiando y perfeccionando su técnica. Mientras Donatello terminaba los relieves y figuras erectas de bronce para el elevado altar de la Basílica de San Antonio, en Padua, el pintor Andrea Mantegna, en muchos sentidos el heredero más genuino de Donatello, comenzaba sus frescos para la iglesia de los Eremitani de esa misma ciudad, con escenas de las vidas de los santos Cristóbal y Jacobo (destruidas durante la Segunda Guerra Mundial). En el *San Jacobo llevado al Martirio*, Mantegna no sólo toma elementos del *San Jorge* de Donatello y los reelabora, sino que también aprovecha el punto de vista para la obra, que se encontraba en una de las paredes laterales de una capilla por encima del nivel de las miradas de los espectadores; de ahí que el tema aparezca representado en una marcada perspectiva. Al mismo tiempo, pone de relieve el contacto



con el espacio de la capilla en la que nos encontramos mediante la ambivalente presencia del pie del soldado situado en primer plano que se proyecta sobre el marco arquitectónico pintado.
Mantegna emplea también una sensación ilusoria para un escenario secular, la llamada *Camera degli Sposi* en el Palacio Ducal de Mantua. Aparecen aquí unas cortinas ficticias pintadas que cubren dos de las paredes de la cámara, mientras que en las otras dos figuran recogidas para dejar ver al duque y a su corte, como si fuese un espejo para los que solían frecuentar la habitación. El resultado es algo en parte imaginado, y tal vez registro, también en parte, de acontecimientos reales, aunque jamás se ha llegado a un acuerdo sobre ello. Mantegna transforma la incómoda presencia de la chimenea incrustada en medio del diseño en un elemento aprovechable. Para ello pinta escalones a cada lado de aquélla, de modo que percibimos su repisa como parte de una plataforma. Esto muestra hasta qué grado tenía conciencia de la necesidad de aprovechar al máximo las posibilidades de la habitación como escenario. También Rafael, a comienzos del siglo XVI, supo aprovechar limitaciones similares de espacio y forma de las paredes en las *Stanze* del Vaticano. El arte del fresco, en el cual quedaron plasmados algunos de los logros más importantes de la pintura del Renacimiento en Italia, exigía una conciencia constante de la necesidad de superar las limitaciones valiéndose del ingenio, y de transformarlas en impulso para el diseño.
La *Camera degli Sposi* es única en la historia de la pintura mural en lo que a su contenido concierne. Por lo que respecta a su función más general, servía al mismo propósito que todavía siguen cumpliendo los tapices u otros elementos ornamentales que se cuelgan en las paredes. Los ciclos de frescos de las grandes iglesias y de los edificios públicos de los siglos XIV y XV en Italia tenían un contenido más didáctico. El auge de la construcción en las ciudades del centro y norte de Italia —especialmente en Florencia, Siena, Padua y Asís— significó la aparición de grandes iglesias para las órdenes predicadoras. Éstas necesitaban que dentro del edificio estuviesen ilustradas visualmente sus enseñanzas. La fuente de estos comentarios visuales eran la Biblia y otros textos sagrados, y también las historias populares, semiapócrifas, de los santos del santoral cristiano, como los que se encuentran en la *Leyenda Áurea*, una colección del siglo XIII. Para los nuevos y amplios edificios públicos, como el Ayuntamiento de Siena, se encargaban pinturas murales donde estuviese representada la administración de la justicia, así como las ventajas de un gobierno prudente capaz de guiar las acciones de las autoridades de la ciudad allí reunidas. En esta misma época, se encargaron pinturas semejantes en Flandes. Allí, Rogier van der Weyden (c. 1399-1464) pintó, en el Ayuntamiento de Bruselas, escenas que actualmente se han perdido sobre el tema de la justicia, y en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bélgique, Bruselas, se conservan dos paneles pintados por Dieric Bouts (c. 1415-75), que formaban parte de un conjunto de cuatro encargado por los regidores de esa misma ciudad. El contenido y los elementos necesarios de esas pinturas fueron codificados, a partir de una práctica ya en marcha, por Alberti en su obra *Della Pittura* (1436), donde traza algunas líneas generales que debía seguir el arte narrativo.

Vista del interior de la Capilla Pazzi, Santa Croce, Florencia, por Brunelleschi; comenzada c. 1430.



Santa Maria della Conciliazione, Todi, por Cola de Caprarola; comenzada en 1508.

Según Alberti, la mayor labor del pintor consiste en la *Istoria*, o sea en la descripción del tema narrativo que sirve de guía moralizadora al espectador. Da expresión escrita a gran parte de lo que era práctica corriente en la Florencia de su época y que había sido preanunciado en la obra del Giotto y de su escuela un siglo antes. La *Historia* tenía que ser clara e instructiva, ejemplificadora de la conducta humana; para ello su lectura narrativa debía resultar fácil, sin que se confundiera el sentido de la acción. Alberti recomienda que los cuadros sean bastante grandes y que el tamaño relativo de las figuras, así como de lo que las rodea, se aproxime a la realidad. Se logrará mejor la empatía del espectador con la escena representada si se emplean económicamente las figuras, haciendo que cada una de ellas, por su posición y por su gesto, transmita sus emociones y reacciones ante el hecho que se está produciendo. Puesto que la narración debe resultar enaltecedora, las figuras tienen que estar idealizadas; para ello, el artista debe estudiar concienzudamente la naturaleza y corregir las faltas de ésta produciendo cimas de perfección. Una obra significativa, que Alberti debió de conocer, ya que fue acabada algo menos de una década antes de que terminase *Della Pittura*, fue *El dinero del Tributo*, pintada por Masaccio en la Capilla Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florencia. Allí, el lenguaje de los gestos y reacciones, así como la representación casi escultural de las figuras para darles peso y dignidad, en medio de la luz y las sombras bien marcadas


L.VITRVVIVS
CERDO ARC
HITETVS

que emplea el artista y del paisaje al aire libre en perspectiva, son elementos que contribuyen a unificar los tres episodios de la historia, transformándolos en un diseño total. Las implicaciones de lo que Alberti exige a la imaginación y recursos que el artista debe aplicar a la creación de la *istoria* tienen una resonancia importante para la jerarquía del pintor y de su arte en relación con las artesanías y su posición social. El tipo de decisiones que el artista tiene que tomar con respecto a su obra y a los materiales que debe emplear se consigue invitando a la crítica, lo cual implica, a su vez, la formación de un estilo y no una aplicación reiterada de la maestría técnica. Además, Alberti pretende para el artista un espíritu crítico que sólo puede encontrarse en los círculos de intelectuales, ya que lo incita a frecuentar la relación con los poetas y los filósofos. Así, pues, su visión del estilo de vida del artista da por supuesto el mecenazgo del príncipe humanista y del mundo de la corte principesca, más que el de la ciudad. «Para su propio goce —dice Alberti— los artistas deben relacionarse con los poetas y oradores que comparten con los pintores muchas de las dotes que los adornan, y que tienen un amplio conocimiento de muchas cosas». Por las constantes referencias de Alberti a lo antiguo, colegimos que entre esas «muchas cosas» figura el conocimiento de los clásicos, y él bebe constantemente de las fuentes clásicas leyendo los escritos sobre cuadros famosos perdidos desde hace mucho tiempo. Si examinamos uno de los ejemplos más acabados de la imagen religiosa preconizada por Alberti, la estampa del Enterramiento realizada por Mantegna, encontramos allí todos los ingredientes: la economía en el número de figuras, la representación de la emoción humana mediante la variedad de gestos, un paisaje conveniente que sirve de marco a la acción y que refuerza y explica la historia. Pero lo que también está claro es que Mantegna ha observado asiduamente la escultura antigua para lograr este estilo perfectamente recortado de descripción lineal (esto se aplica también a su pintura allí donde trata de simular el aspecto real de un escultura en relieve) y que ha sacado abundante inspiración para su lenguaje gestual tanto de los textos como de las narraciones bíblicas.
La capacidad para seleccionar entre el material visual disponible se convirtió en el elemento en el cual algunos críticos italianos basaron sus críticas sobre la obra de los artistas flamencos y la encontraron deficiente. Se maravillaban ante el excelente control de la técnica del óleo y ante la capacidad para pintar los detalles más mínimos con exactitud, pero el hecho de dedicar igual cuidado y atención a todas las partes del cuadro iban en contra del consejo de dirigir la atención del espectador, lo cual era parte fundamental en la construcción de la historia pictórica. Actualmente, lo juzgamos bajo una luz diferente, ya que la unidad de un cuadro como *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, pintado en 1434 (National Gallery, Londres), se debe a su cuidado no sólo en representar hasta los menores detalles con la mayor atención, sino también en dotar a todos los objetos que aparecen en el cuadro de una significación espiritual que reflejase el rito sagrado que se estaba celebrando. En vez de excluir o de generalizar, Van Eyck aplica toda su amplia observación del mundo como una celebración de la presencia y creatividad divina. Este proceso de selección tenía menos importancia cuando se trataba de un simple retrato, un género menor con respecto a los temas narrativos. No es casual que los retratos flamencos ejerciesen una influencia notable sobre el arte italiano, especialmente en las últimas décadas del siglo XV. Los ejemplares que han llegado hasta nosotros, sobre todo del siglo XV, no sólo nos proporcionan una profusión de retratos pintados, cantidades sin precedentes hasta entonces, sino que reflejan, además, interés por la fisonomía personalizada de los famosos, a la cual se daba menos importancia en la representación medieval. La personalización del retrato se logra a expensas de la jerarquía o posición social, de modo que la expresión y el rostro del modelo pasan a competir en cuanto a importancia con la riqueza de los atavíos que reflejan su papel en el mundo.

Santiago conducido al martirio, por Mantegna; fresco; anchura 3,3 m.; c. 1445-6. Anteriormente, en la iglesia de los *Eremitani*, Padua; destruida el 11 de marzo de 1944.



San Juan Evangelista, por Donatello; mármol, altura 2,09 m.; 1408. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.

Ludovico II Gonzaga y su corte, sobre una pared de la *Camera degli Sposi*, Palacio Ducal, Mantua, por Mantegna; fresco, ancho de la base 6 m.; acabado en 1474.

El dinero del Tributo, por Masaccio; fresco; 2,55 × 5,98; pintado, aproximadamente, hacia 1425. Capilla Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florencia.



**Los nuevos retratos.**—Durante los años que trabajó en la corte de Milán, Leonardo da Vinci (1452-1519) pintó el retrato, que actualmente se encuentra en Cracovia (Galería Czartoryski), conocido como *Dama con un armiño*. Se cree que es un retrato de Cecilia Gallerani, amante del duque de Sforza. La viveza y la osadía del retrato provienen de la actitud de volverse, de la colocación paralela del armiño (*armellino*, en italiano) que en parte parece simbólico, y en parte un juego de palabras sobre el nombre de la modelo, y de la sensación que transmite de las reacciones de ella a cosas ajenas al espacio pictórico. La inmediatez del retrato se nos revela al saber que en 1498, algunos años después de que fuera pintado, la modelo advierte a Isabella d'Este que cuando lo vea debe tener en cuenta que en él se la muestra más joven y no con el aspecto que tiene ahora. Así pues, no se trata de una imagen intemporal, en el sentido medieval, de una imagen que resume la jerarquía de la retratada. Su creación estuvo más condicionada por la reacción del pintor ante la modelo y por su deseo de imprimir en el espectador la sensación del movimiento, la sensación de que la figura estaba, como se dijo de muchos retratos de la época, «a punto de hablar».

El hecho de que se consideraban los retratos un medio eficaz para inducir en el espectador virtudes meritorias lo demuestra la decoración original para el estudio del duque Federico da Montefeltro en su palacio de Urbino, donde, por encima de los paneles y armarios empotrados que contenían sus libros, había retratos de famosos sabios del pasado para inculcarle el amor al estudio. El príncipe virtuoso ya no era simplemente un guerrero y un legislador, sino también un pensador y un sabio según lo representaban en los retratos. La búsqueda de nuevas modalidades desembocó en la reactualización de formas antiguas muy específicas, entre las cuales se destaca el busto escultórico, un objeto transportable para retratar a los poderosos, o simplemente a los ciudadanos de valía y dignos de respeto, como el médico florentino Giovanni Chellini, cuyo busto, obra de Antonio Rosellino, se encuentra actualmente en el Victoria and Albert Museum, Londres, y data de 1456. En los casos en que ni la historia del cuadro transmite clave alguna ni se conservan las indicaciones de las insignias y escudos de armas, muchos retratos del Renacimiento son anónimos para nosotros. El retrato desempeñaba un papel importante para el establecimiento del estilo personal, y por consiguiente la fama, del artista del Renacimiento, ya que era más fácil de trasladar que un cuadro de tema histórico o religioso de grandes dimensiones.

Medalla de Pisanello para conmemorar la visita del Emperador de Oriente, Juan Paleólogo, a Italia en 1438; bronce; diámetro 10,2 cm. Museo Nazionale, Florencia.



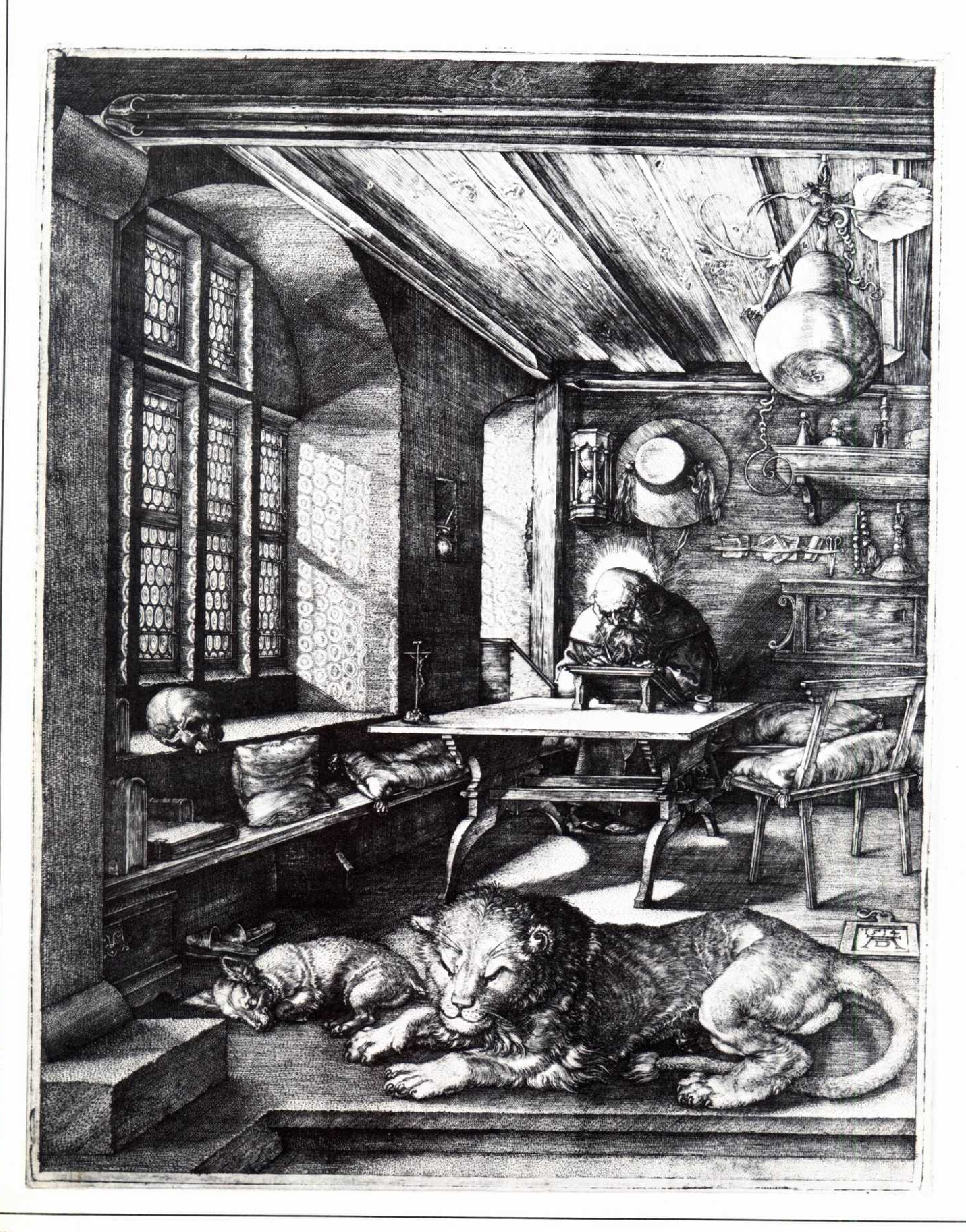


El retrato de *Mona Lisa* (Louvre, París) fue pintado por Leonardo a comienzos del siglo XVI en Florencia. Alcanzó gran fama en su época, y su disposición fue copiada y reelaborada por los artistas que trabajaron en aquella ciudad durante los pocos años que allí estuvo, ya que Leonardo lo llevó consigo a Francia en 1517 y luego pasó a pertenecer a la colección real francesa. Medio siglo más tarde, Vasari lo describe en tono entusiasta e íntimo, aunque al parecer nunca vio el original. Puesto que muy poco sabemos de la modelo, podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que Mona Lisa se hizo más famosa por el retrato de Leonardo de lo que jamás lo fue en la vida real. Es un excelente ejemplo de arte que aventaja a la historia y hace sus propios héroes entre pintores y modelos. Esto podría aplicarse a los más altos niveles políticos, y no sólo entre la clase de los comerciantes ciudadanos a la que pertenecía Mona Lisa. En los anales de la historia del Renacimiento podríamos decir que Leonardo Loredan, Dux de Venecia desde 1500 hasta 1516, es menos recordado por sus realizaciones políticas y personales que por un retrato que de él hizo Giovanni Bellini, que se encuentra en la National Gallery de Londres.

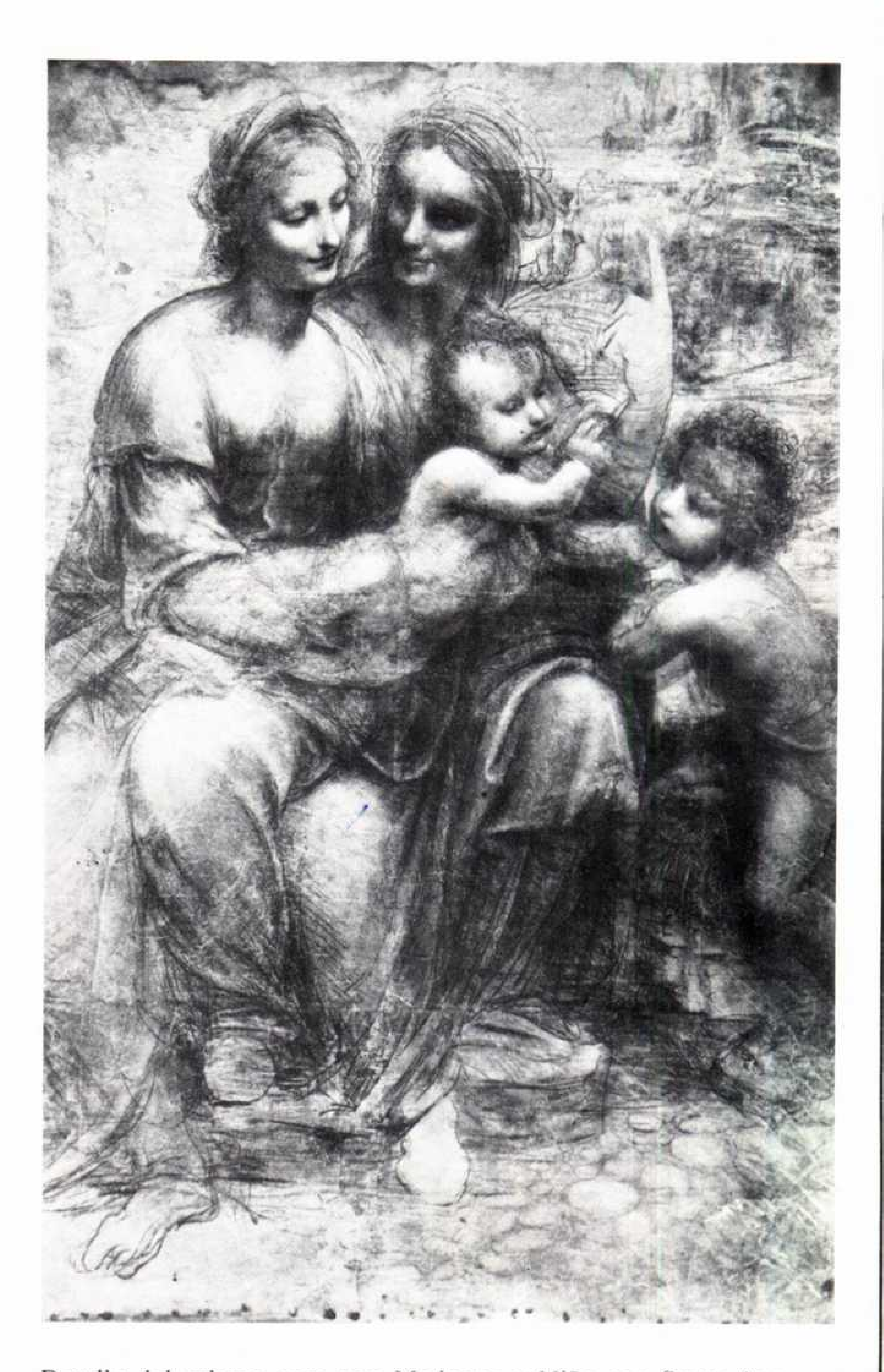
La fama del estilo personal de un artista podría determinarse tanto por la habilidad con que se valió de su medio como por la naturaleza y la novedad de la imagen representada. Ciertas pericias técnicas, especialmente la de la pintura al fresco, eran los medios que servían al artista para demostrar si era digno o no de figurar en la tradición artística más importante. A medida que surgieron nuevos tipos de representación, nacieron también nuevas técnicas para expresarlos. El propio retrato nos ofrece un ejemplo de gran importancia en este sentido por lo que respecta a su empleo de la medalla como medio para conmemorar a los famosos. Como objeto múltiple portátil, la medalla llegó a ser en el Renacimiento un medio no sólo para difundir el aspecto físico de los personajes famosos, sino también para extender la fama del medallista. Pisanello fue un adelantado en este aspecto, y el hecho de que trabajara en distintas cortes italianas durante la primera mitad del siglo XV hizo que dejara constancia de muchas de las figuras más destacadas en los retratos sobre medalla que hizo de ellas. Uno de los más interesantes es el del Emperador de Oriente Juan Paleólogo, hecho cuando éste visitó Italia en 1438. Esta obra es un ejemplo muy claro de cómo las medallas podían convertirse en una fuente de material histórico y fisionómico, ya que el perfil y el alto tocado del emperador se transformaron en prototipo para muchas representaciones de figuras orientales dentro de la pintura narrativa italiana.

La aparición de nuevos medios fue un aliciente para los coleccionistas de arte, ya que se llegó a admirar y a gustar de la técnica como un valor por sí misma. El grabado en madera y el huecograbado pasaron a tratar temas nuevos y llegaron a un grado más elevado de complejidad lineal en la segunda mitad del siglo XV. La aparición de la estampa sin acompañamiento de texto plantea interesantes interrogantes sobre un mercado potencial para la venta y sobre su función subsiguiente en manos privadas.

La estampa podía demostrar la capacidad de un artista en toda su magnitud ante un público muy amplio. Al mismo tiempo, puesto que no se trata de un objeto destinado a ser exhibido en público, como lo sería un retablo pintado, por ejemplo, debe de haber pasado de mano en mano y sin duda habrá dado lugar a comentarios de pequeños grupos de admiradores expertos. Sin duda, desempeñó un papel importante en lo que se refiere a alentar un grado especial de conocimiento entre los consumidores de una parcela



determinada dentro de las artes visuales. Sabemos que las estampas recorrían grandes distancias en muy poco tiempo. Los dibujos de Alberto Durero (1471-1528) confirman que este artista conocía los grabados de los italianos Mantegna y Pollaiuolo antes de su primera visita a Italia, a mediados de la década de 1490. Más tarde, cuando el propio Durero ya se había consagrado como el grabador más celebrado de Europa en su época, tuvo una influencia rápida y directa sobre los artistas italianos de primera línea.
A regañadientes, Vasari admite que la obra de Durero es alabada en Italia por su «diligencia» en el grabado, y reconoce su influencia, aún cuando va en contra de su concepción del arte de Italia central como algo que encuentra en sí mismo su perpetuación y su inspiración. Observando una de las obras más hermosas y maduras de Durero, el grabado de *San Jerónimo en su estudio*, de 1514, podemos hallar las cualidades que cautivaron a sus contemporáneos. Durero ha aprovechado todas y cada una de las líneas del grabado para representar, por medio de la densidad de la sombra, una gama enorme de texturas y superficies, de luces y de penumbras.
Incluso en los niveles más altos de la pintura narrativa, donde el tema suele ser especialmente tradicional y, por lo tanto, limitador, se llega a un punto en el cual las técnicas del arte empiezan a predominar sobre la imagen representada. Vasari nos cuenta que cuando Leonardo estuvo en Florencia, durante los primeros años del siglo XVI, hizo un esbozo, o dibujo preparatorio de tamaño real, de la Virgen y Santa Ana con el Niño Jesús «que no sólo llenó de admiración a todos los artistas, sino que además, al quedar expuesto, convocó a multitudes de hombres y mujeres, jóvenes y viejos, que acudieron a verlo durante dos días, como si se tratase de un festival, tanto asombró a todos». Sabemos que el esbozo al que Vasari se refiere no puede ser el que se encuentra actualmente en la National Gallery de Londres, ya que su posterior descripción de la escena contenida en el que se expuso públicamente en Florencia presenta diferencias fundamentales. Con todo, es probable que esta obra, quizá anterior (la de Londres), haya provocado reacciones similares cuando se expuso por primera vez, que fue, casi con certeza, en la ciudad de Milán, donde Leonardo la ejecutó.
La cualidad ante la cual nos quedamos maravillados no tiene nada que ver con la representación fiel de la naturaleza, tan buscada en la época anterior del siglo XV. Se trata más bien de la síntesis lograda por Leonardo de la expresión narrativa y figurativa gracias a un conocimiento del mundo natural, y que él da por sentado que se encuentra al alcance de nuestro entendimiento. Éste es su punto de partida para la exploración de cosas nuevas. Resulta significativo que Leonardo fuera uno de los principales responsables de una revolución en cuanto a las posibilidades del dibujo como medio para resolver los problemas de composición. El esbozo de Londres al que nos referíamos no es sino una idea compleja, y obviamente muy elaborada, dentro de una larga serie de intentos de resolver las dificultades y el desafío que plantea la combinación de varias figuras en una relación satisfactoria compositiva y espiritual. Como podemos ver en este caso, el dibujo ya presenta una gran complejidad y una amplia gama de tonalidades logradas mediante los efectos de la luz y de la sombra que, trasladados a la pintura, darían como resultado una tridimensional idea verídica no concebida por los pintores anteriores del siglo XV. Leonardo ha comenzado simplemente a dibujar el paisaje que rodea a las figuras, pero podemos estar seguros, por el tamaño relativo de las mismas y del entorno, aun cuando no contásemos con otras obras pintadas por él, de que no había sido un escenario ejecutado con una atención minuciosa a la perspectiva. Si las figuras aparecen enmarcadas en el paisaje, no es para sugerir un entorno físico real, sino para subrayar su intemporalidad.
La dimensión temporal también ha sido excluida de un grupo escultórico de la misma época hecho por Miguel Ángel: la *Pietà* de San Pedro de Roma. En ella, la Virgen es tan joven y sin edad como el hijo muerto a quien llora silenciosamente. En 1504, Leonardo y Miguel Ángel se ocuparon de la preparación de bocetos para dos escenas de famosas victorias florentinas en el campo de batalla, que servirían de modelo para los frescos de las paredes de la Gran Sala del Concejo en el Palazzo Vecchio de Florencia.



Detalle del esbozo para una Madonna y Niño con Santa Ana, de Leonardo da Vinci; carboncillo realzado con blanco sobre papel marrón; tamaño del cartón, 1,4×1 m.; c. 1 495. National Gallery, Londres.

San Jerónimo en su estudio, grabado de Alberto Durero; 24 × 18,8 cm.; 1514.



*La Piedad*, de Miguel Ángel, en San Pedro de Roma; mármol; altura, 1,73 m.; 1498-9.

Fue, sin duda, la mayor competición de todos los tiempos entre dos artistas renacentistas de primer orden, acentuada aún más por el hecho de que no se decidiría quién había sido el ganador, sino que habría un debate permanente sobre sus méritos. La forma en que estos artistas resolvieron las posibilidades narrativas, así como sus estilos personales, produjo un gran impacto sobre el joven Rafael —que ya había pintado varios retablos de grandes proporciones en su Umbría nativa— al llegar a Florencia por aquella época. Bajo la influencia de estas y de otras obras florentinas, el estilo de Rafael cambió de una manera muy notable, preparándolo para los ambiciosos proyectos con que se enfrentó a partir de 1509. En la medida en que se siente libre para elegir un estilo mejor o más riguroso desde el punto de vista intelectual, para aprender de los demás con miras a lograr soluciones más perfectas,

Rafael es un claro ejemplo de artista liberado del apego a una técnica única y permanente.

Rafael aprovechó de una manera intensa y rápida las lecciones de sus contemporáneos florentinos y las puso en práctica tan pronto como se le presentó la oportunidad. En Venecia nos encontramos, durante el mismo período, con el anciano Giovanni Bellini (c. 1420-1516), que al mismo tiempo que formaba a los artistas más jóvenes aprendía de ellos y se afanaba por mantenerse al ritmo de los tiempos y por hacer que sus cuadros respondiesen a la moda.

La utilización de la palabra moda no tiene ningún sentido trivializador, ya que precisamente en la escuela veneciana es donde encontramos una prueba directa, a comienzos del siglo XVI, de mecenas y coleccionistas que exigen ciertos temas nuevos de aquellos artistas capaces de realizarlos en forma pictórica. Entre estos tipos, se destacaban los pequeños cuadros de paisajes o de temas poéticos, que recuerdan al tipo de pintura asociado normalmente a nombres como Giorgione y el joven Tiziano. Nos encontramos con que, una vez que estos artistas hubieron alcanzado renombre, el valor peculiar de sus realizaciones personales empezó a tener más importancia que el tema que pintaban; los coleccionistas competían por adquirir cualquier obra que saliese de sus manos. Con respecto a esto, debemos guardarnos muy bien de formarnos una noción demasiado simplista del artista independiente. Los pintores venecianos siguieron tratando de conseguir encargos para iglesias y edificios públicos, y no perdieron conciencia de su papel cívico, pero al mismo tiempo también alcanzaron fama por sus cuadros, que, bien por su estilo, bien por sus proporciones, se alejaban algunas veces bastante de los objetivos pictóricos genuinos y meritorios de un artista tal como los expresaba Alberti.

A medida que avanzaba el siglo XVI, parte de la creciente reputación personal del artista se basaba en la también creciente reputación internacional del arte italiano. Leonardo pasó los últimos años de su vida en Francia, bajo la protección del Rey Francisco I, y en los años subsiguientes lo seguirían otros artistas florentinos y romanos de primera línea. A partir de los años que siguieron a la invasión de Italia por Francia en el 1494, el arte italiano ejerció una influencia decisiva sobre el de Francia y el de otras regiones de la Europa del norte. A veces eran artesanos italianos los que trabajaban en estos lugares, pero la influencia se manifiesta de una manera más difundida en la adopción de los ornamentos renacentistas por los artesanos locales, especialmente en lo que se refiere a la decoración arquitectónica y al diseño de interiores. En una etapa posterior de ese siglo, esto habría de codificarse en libros que contenían modelos de ornamentación. Puede que el mayor aliciente en este sentido se debiese a las preocupaciones decorativas de Rafael y de su taller, que se ponen de relieve en los grandes encargos religiosos y seculares que completó en Roma en la segunda década del siglo XVI y aún más tarde. Su estilo se basaba en un extenso vocabulario de formas decorativas derivadas de las antiguas, especialmente de materiales descubiertos en excavaciones recientes realizadas en Roma y pertenecientes a edificios antiguos de la última época, como la Casa Dorada de Nerón (*véase* Arte Romano).

Los motivos renacentisas empleados por Inglaterra a comienzos del siglo XVI, debidos, bien a artesanos nativos, bien a otros muy alejados de un contacto directo con las fuentes italianas, se presentan a nuestros ojos como ejemplos osados, quizá incluso imaginativos, pero al mismo tiempo sumamente simples cuando los comparamos con los italianos. La capilla de la capellanía hecha para la familia De La Warr en Boxgrove, Sussex, constituye un ejemplo especialmente exuberante dentro de su tipo. Aquí, la ornamentación renacentista a base de querubines y los motivos decorativos están aplicados a modo de elaboración superficial sobre lo que es, básicamente, una forma gótica endoselada.

La capellanía funcionó durante un período muy breve, por cuanto fue suprimida junto con cientos de fundaciones religiosas, grandes y pequeñas, durante la década de 1530 en Inglaterra. Así, pues, la continuidad se quebró en el momento en que se pretendía imprimir cierta modernidad a esas estructuras mediante la aplicación de la ornamentación italiana.

Inglaterra habría de intentar otros comienzos falsos antes de establecer su propio estilo «clásico» a partir de una mezcla de formas locales y continentales. En ello no sólo echamos de menos el refinamiento de la ornamentación y del diseño que encontramos, por ejemplo, en una importante tumba florentina del siglo XV, sino también una confusión de las tradiciones debida a la falta de un ejercicio intelectual, cosa que no le hubiera ocurrido al artesano de Boxgrove. Bernardo Rossellino (1409-64) concibió y ejecutó la tumba del canciller y humanista florentino Leonardo Bruni en la iglesia de la Santa Croce a fines de la década de 1440. El libro de Bruni *De Studiis et Litteris* había abogado por el estudio de los autores clásicos, tratando de demostrar que lo esencial de la verdad de sus escritos respaldaba la fe cristiana, y afirmando que la educación y el conocimiento son las claves de la creatividad humana. Así, pues, su monumento pretende mostrarnos su elevación a los cielos mediante el empleo de formas arquitectónicas y ornamentos antiguos más puristas desde el punto de vista arqueológico y regidos por la elocuencia de la mesura. Tanto la inscripción como el estilo de sus vestimentas nos hablan de su jerarquía intelectual más que de su rango social, es decir, del fundamento de su fama. El equilibrio de fuerzas que hay entre las figuras y el marco arquitectónico, entre lo apropiado de una forma con respecto a otras, entre la imagen retratada vuelta hacia el espectador y la imagen sagrada que se encuentra por encima de ella, invita a reconocer la preocupación renacentista por el orden, por la conjunción de lo real y de lo místico y por la expresión de cada uno a través del otro, que inspiró los mayores logros de las artes visuales de la época.

**Para mayor información:**

Baxandall, M.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford (1972). Benesch, O.: *The Art of the Renaissance in Western Europe*, Londres (1965). Blunt, A.: *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford (1962). Burckhardt, J.: *The Civilization of the Renaissance in Italy* (edición inglesa ilustrada), Londres (1945). Gombrich, E. H.: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres (1945). Gombrich, E. H.: *Symbolic Images*, Londres (1972). Panofsky, E.: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Nueva York (1965). Seymour, C.: *Sculpture in Italy: 1400-1500*, Harmondsworth (1966). Hay, Denys: *La época del Renacimiento. El amanecer de la Edad Moderna* (Barcelona, Labor, 1969). Gombrich, Ernst Hans: *El legado de los Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento* (México, 1966). Conti, Flavio: *Cómo reconocer el arte del Renacimiento* (Barcelona, 1980). Panofsky, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Alianza Editorial, Madrid, 1973).

# *LA ARMADURA EN EL RENACIMIENTO*

La importancia de la guerra y de la caza en la sociedad premoderna hizo que las armas y la vestimenta de protección exigiesen un alto nivel de maestría técnica que no coincide siempre con el resto de los conocimientos aplicados de la época. En el Renacimiento, artistas tan descollantes como Leonardo da Vinci y Miguel Ángel dedicaron su atención a problemas relacionados con los aparatos de asedio y con la arquitectura de fortificación cuando surgió la necesidad y sus clientes así lo requirieron. Desde el punto de vista práctico, la armadura renacentista fue una pieza de gran eficacia. Su forma plenamente desarrollada, diseñada para proporcionar al usuario la máxima libertad de acción, se ajustaba perfectamente a la figura humana. Esta expresión de las acciones y de la flexibilidad del hombre que la vestía contrasta con las armaduras de las civilizaciones orientales. El efecto de la forma extrañamente antropomórfica fue captado por Paolo Ucello (1397-1475) en su visión pintada de la *Batalla de San Romano* (National Gallery, Londres).
Por toda Europa se encontraban fábricas de armas, pero durante el siglo XV algunas ciudades alcanzaron renombre como fabricantes de armaduras de chapa. Milán fue el centro más importante de Italia, y los fabricantes más solicitados de esta ciudad fueron los Missaglia, que rivalizaban con los pintores más destacados en cuanto a fama y gozaban de la confianza de los príncipes. El tipo de armadura producida en Italia, como la que puede verse en el cuadro de Mantegna que representa a *San Jorge*, pintado en la década de 1470 (Gallerie dell'Academia, Venecia), con su pulida superficie y sus bordes redondeados, contrasta con las que producían los mejores fabricantes alemanes, más angulosas y decoradas con acanaladuras. Como las demás artes, la fabricación de armaduras estaba expuesta a la influencia directa de las circunstancias políticas. Tras la invasión de Italia por los franceses en 1494, las diferentes tradiciones imperantes al norte y al sur de los Alpes se unieron para dar lugar al estilo denominado «Maximiliano», por el emperador de la época.
Las innovaciones del siglo XVI nos recuerdan que fue una época de







Detalle del cuadro de Paolo Uccello, *Batalla de San Romano;* tabla; altura, 1,45 m. National Gallery, Londres.

*San Jorge*, de Mantegna; temple sobre tela; 66×32 cm.; 1467. Gallerie dell'Academia, Venecia.



Media armadura que data de 1555, con decoración grabada, por Michael Witz de Innsbruck. Wallace Collection, Londres.



Armadura gótica de c. 1475-85, proveniente del sur de Alemania. Wallace Collection, Londres.



El juicio de Paris, de Lucas Cranach el Viejo. Paris luce armadura alemana acanalada adaptada a la forma italiana.



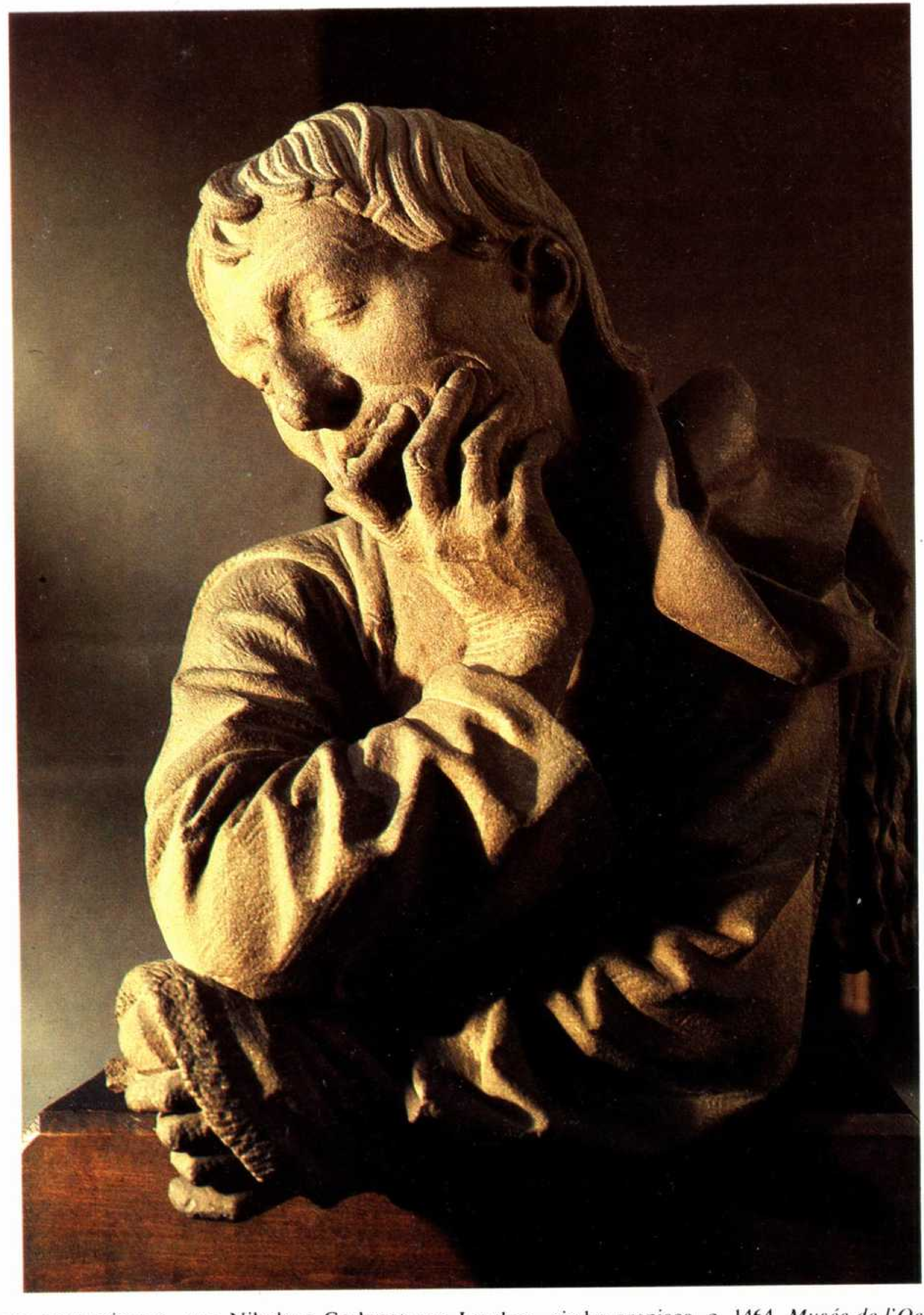
Ejemplo de armadura abollonada y acuchillada del siglo XVI.

Casco fantasioso, c. 1530. La visera adopta la forma de la cabeza de un águila con plumaje.

transición fundamental en lo que a la práctica de la guerra se refiere, ya que fue el último período en la Europa Occidental en que la armadura tuvo una utilidad directa. Con la aparición de las armas de fuego y con los cambios en cuanto a la acción en el campo de batalla, la armadura fue perdiendo cada vez más su utilidad; de ahí que muchas características que nacieron en el siglo anterior por razones puramente prácticas se convirtieron en parte de los atavíos destinados a la vida de corte y al ceremonial, llegando a ser símbolos de jerarquía y de alcurnia. La armadura sufrió sus transformaciones finales para responder a las necesidades de los torneos, pero en el siglo XVI tendió a adoptar una forma y unos contornos más afines con otros tipos de vestimenta, imitando algunas veces los materiales blandos y sus efectos, por ejemplo prendas abollonadas y acuchilladas. Se perdió así la unidad entre función y materiales que existía en el siglo XV. Las piezas particulares de la armadura, especialmente los cascos, se volvieron menos prácticas en su modalidad ceremonial, adoptando formas más fantasiosas e imaginativas. Estas modificaciones proporcionaron un aumento de la ornamentación. Esta podía adoptar la forma de incrustaciones o de grabados. No es casual que la técnica posterior de fabricación de armaduras se desarrollase precisamente en las ciudades alemanas, donde en aquella época se experimentaba con el potencial del grabado como medio de impresión. La decoración podía adoptar la forma de representación figurativa, a veces de temas cristianos centrales, o de los santos, a los cuales se atribuían propiedades protectoras. Los motivos decorativos fueron adoptando formas cada vez más familiares a otros tipos de ornamentación aplicada del Renacimiento, como las vides y el acanto. Este lenguaje común señala un nuevo paso para la absorción de la armadura en la corriente de los demás diseños aplicados.

# XXXV

# EL RENACIMIENTO DEL NORTE



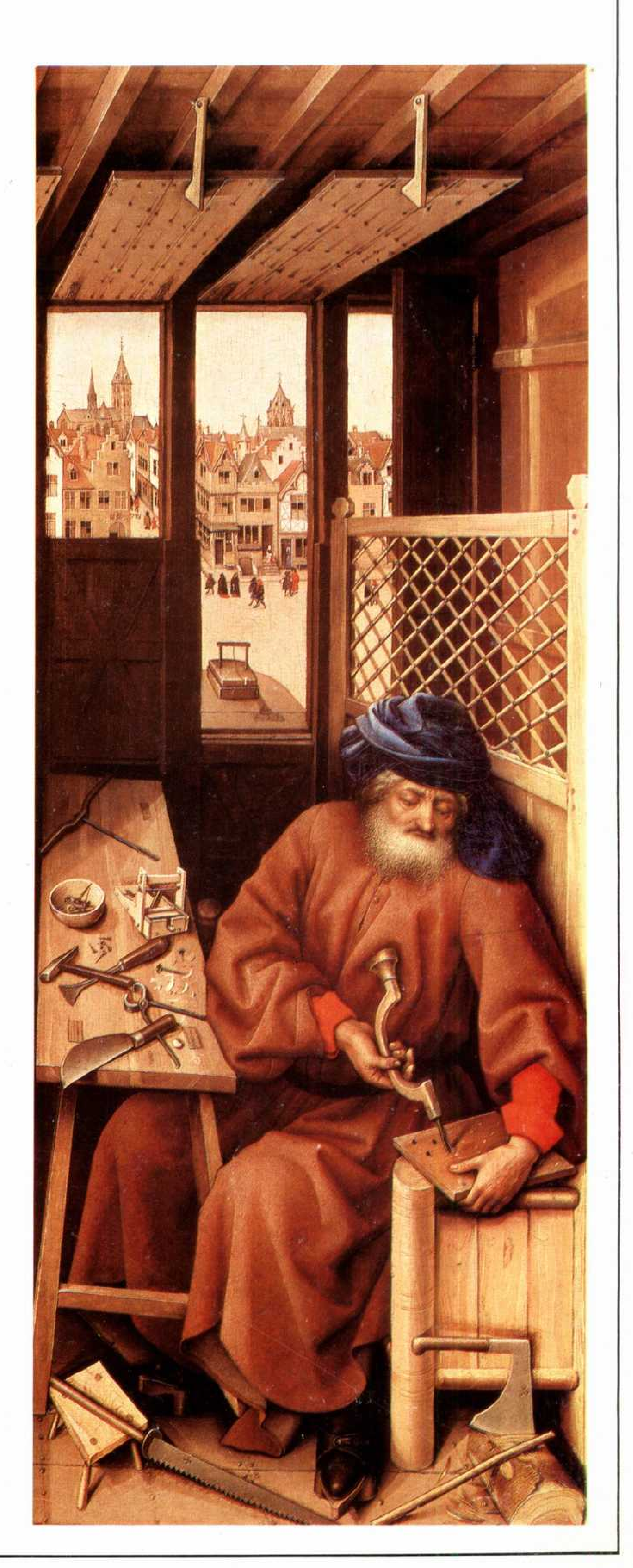
Hombre sumido en sus pensamientos, por Nikolaus Gerhaert van Leyden; piedra arenisca, c. 1464. *Musée de l'Oeuvre Nôtre-Dame*, Estrasb

RENACIMIENTO del Norte es la calificación general que se suele dar al arte europeo occidental no italiano del período entre c. 1420 y 1600. Por lo tanto, es una época paralela al Renacimiento italiano y, al igual que éste, se sobrepone al llamado estilo gótico internacional al comienzo de su desarrollo, y al barroco, a finales del mismo. Como aconteció en Italia, las últimas etapas de este período tendieron a verse absorbidas por el llamado estilo manierista (*véase* Manierismo). El concepto «Renacimiento» se funda en la idea de un auténtico renacer en el interés por las formas y el contenido del arte clásico, y se formuló originariamente con mención específica a la cultura italiana de los siglos XV y XVI. Sin embargo, el arte del norte de este período fue desarrollándose de forma muy distinta. Durante el siglo XV los países del norte de Europa permanecieron totalmente indiferentes a los redescubrimientos de los italianos.
En los primeros años del siglo XVI, su modo de opinar se vio modificado radicalmente. La forma de hacer italiana, que se había rechazado anteriormente, fue aceptada con entusiasmo casi de la noche a la mañana. Así, pues, mientras que el arte italiano de c. 1420 al 1600 revela una continuada estilística casi nunca quebrada, el del norte puede muy bien dividirse en dos etapas definidas. Muchos historiadores prefieren utilizar el término de «gótico tardío» para denominar el arte del siglo XV en los países del norte de Europa, y lo distinguen de las del siglo XVI, que clasifican bajo el término de «Renacimiento del Norte».
Podemos buscar en vano la conciencia de la idea de un renacer cultural en los escritos de los países septentrionales de Europa durante el siglo XV. En las postrimerías de su vida, Alberto Durero (1471-1528) había formulado esta noción, tomada de la teoría italiana, pero incluso él tenía una idea muy confusa de la historia del arte como tal. Carel van Mander (que escribió c. 1604) y Joachim von Sandrart (sus escritos datan de 1675 a 1679) fueron los primeros historiadores del arte septentrional europeo. Ambos estaban muy influidos por la obra de Vasari *Vite (Las vidas de los artistas)* (primera edición, de 1550, segunda en 1568), que perpetuó la fama del arte renacentista italiano, en detrimento del de los países septentrionales, que se estigmatizaba generalmente como retrógrado. Este criterio estaba relacionado con el que consideraba todo el arte medieval de forma poco favorable: ambos tuvieron una larga existencia. Jakob Burckhardt, en su obra *Die kultur der Renaissance in Italien* La cultura del Renacimiento en Italia, publicado en 1860), veía todo este período renacentista como un fenómeno casi pura y exclusivamente italiano, e incluso un apologista tan famoso como Johan Huizinga (en *Herfsttij der Middeleeuwen, El otoño de la Edad Media*, 1919) pensó que el arte del siglo XV en los países del norte de Europa constituía el otoño infructuoso de un modo moribundo de expresión artística. El problema fundamental era que las raíces de la terminología histórica del arte eran de base italiana, y que, por lo tanto, carecían de un vocabulario apropiado para expresar una opinión acerca del arte septentrional del siglo XV. Sin embargo, una buena parte del septentrional bien puede considerarse «progresista». Los comentaristas italianos de la época estuvieron unánimes en su alto aprecio por la pintura del norte; no parece que la estimaran de ninguna forma inferior a la de su propio país. Los clientes del arte del *Quattrocento* pagaron grandes sumas por las pinturas flamencas, y los artistas italianos con frecuencia se inspiraron en modelos del norte. Las divergencias tan fundamentalmente «renacentistas» del arte del siglo XV, como el retrato y la representación justa del paisaje, dependieron primariamente de la tradición septentrional. Como inventores y propagadores de la nueva técnica de la pintura al óleo, los primitivos maestros de la pintura holandesa estuvieron, una vez más, por delante de sus contemporáneos italianos. Aunque los artistas del norte y los italianos eligieron modos de expresión muy diferentes durante el siglo XV, sus logros permanecieron siendo complementarios. Ambos, a fin de cuentas, enriquecían el desarrollo del arte europeo occidental.
En su magistral exposición de «Los renacimientos en el arte occidental» (publicada en 1960), Erwin Panofsky sugirió una distinción entre un «Nacimiento», sin ninguna vinculación con la antigüedad, o incluso en contra de ella, en el arte septentrional del siglo XV, frente a un Renacimiento de la anigüedad en Italia. Esta diferencia sutil, pero crucial, nos permite separar ahora el «nacimiento» de valores naturalistas en el arte norte del «renacimiento» del estilo clasicista, que incorporó valores naturalistas, en el arte italiano. A todo lo largo del siglo XVI, hubo una aproximación entre el norte y el sur, preparando así el escenario para el estilo verdaderamente europeo que llegó a continuación: el barroco.

**El Gótico Internacional.**—El gótico internacional puede caracterizarse como una tendencia hacia una extrema elegancia en la forma, unida a una aguda atención por el detalle naturalista, que floreció en el arte de Europa occidental en los últimos tiempos del siglo XIV y comienzos del XV. Este movimiento artístico —demasiado desemejante para poder calificarlo como un estilo propiamente dicho— fue «internacional» en cuanto que se manifiesta en localidades muy separadas, principalmente en París, Praga, Londres y Milán. Era ya «gótico», puesto que partía, de una forma directa, de la tradición del siglo XIV. Aun cuando el gótico internacional no constituyó un nuevo rumbo en el mismo sentido que los estilos realistas que surgieron en Florencia y en Flandes durante el segundo y tercer decenios del siglo XV, sí estimuló un interés por el naturalismo que vino a preparar el terreno para los renacimientos gemelos de Italia y del Norte.
El gótico internacional fue fundamentalmente un arte cortesano. Su decadencia coincidió con una serie de crisis políticas que estremecieron a la mayor parte de las cortes europeas en sucesión a partir de los inicios del siglo XV. Con escasas excepciones notables, los principales monumentos que perduran de esta forma artística son todos manuscritos iluminados. Muchas obras importantes ejecutadas en otros medios han quedado destruidas, pero los manuscritos iluminados siguen siendo un medio particularmente apto para combinar el detalle fino, la ornamentación delicada y la brillantez de colorido que han sido el mayor logro del gótico internacional.
Un factor fundamentalmente importante de unificación del arte europeo del siglo XIV fue la herencia de la pintura del *Trecento* primitivo, que la mayor parte de la Europa septentrional asimiló de una forma u otra. Sin embargo, el retrato parisino de *Juan el Bueno* (c. 1356-1359, Louvre) y las tablas del Maestro Teodorico del castillo de Karlstein cercano a Praga (c. 1357-1367) revelan un modelado pesado de la forma, que va más allá de los modelos italianos. La miniatura dedicatoria de la Biblia del rey Carlos V (1371, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, La Haya), por Jean Bondol (fl. 1368-1381) unió este sentido de lo plástico a un montaje espacial claramente definido. Este notable realismo no fue seguido de inmediato. Las iluminaciones del Salterio del duque de Berry (c. 1380-1385; Bibliothèque Nationale, MS. 13.091), por André Beauvenu (c. 1330-1400)



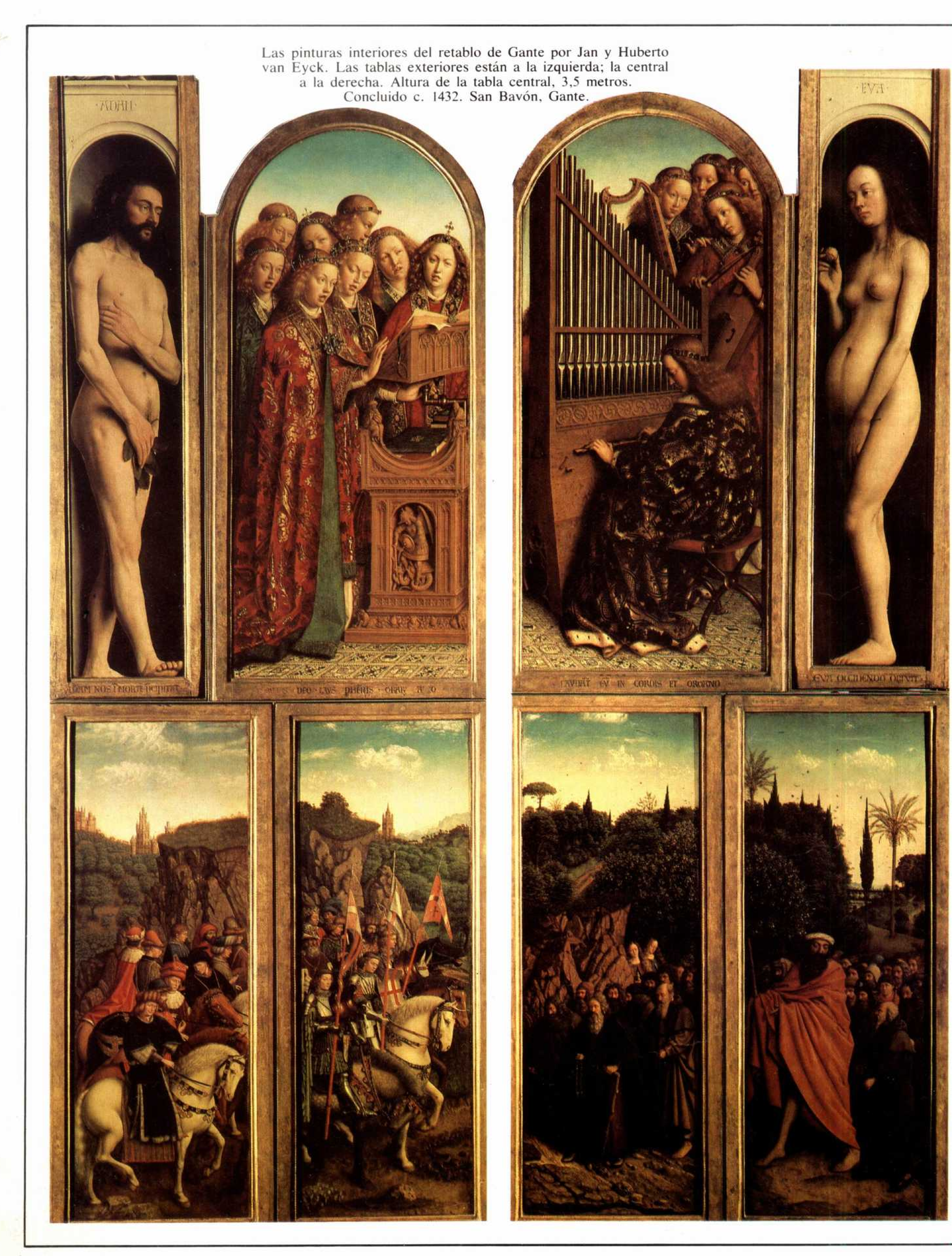
*San José en su taller de carpintero*, la tabla de la derecha del retablo de Mérode; tríptico por el Maestro de Flémalle (Robert Campin). Óleo sobre tabla; 64,1×27,3 cm.; c. 1426. The Cloisters, Nueva York.



y el retablo de Brabow del Maestro Bertram de Hamburgo (c. 1382, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo) incorporan unas figuras voluminosas dentro de un escenario bidimensional poco apropiado para su peso. El iluminador del Libro de Horas de Bruselas (c. 1385-1402, Museé Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), que algunas veces se suele identificar con Jaquemart de Hesdin, volvió en repetidas ocasiones al problema de la representación del espacio tridimensional. Sin embargo, su obra fue superada por las alas del retablo de Dijon, de Melchior Broederlam (c. 1391-1399, Musée des Beaux-Arts, Dijon). Estas grandes tablas muestran una monumentalidad en la forma y una seguridad en la composición y en el tratamiento del espacio que trascienden a sus modelos. El Maestro de Boucicaut (1400-1420) fue heredero de los logros de finales del siglo XIV y, por su maestría de la perspectiva y por la precisa observación de los efectos de la luz y del color, fue el profeta de la primitiva pintura holandesa. Sin su Libro de Horas del mariscal Boucicaut (c. 1409), la obra del Maestro de Flémalle y de Jan van Eyck habría sido impensable. Su colega durante algún tiempo, el Maestro de Bedforg (1405-1435), fue menos innovador y trabajó de acuerdo con un estilo parecido que duró hasta la década de 1430. El maestro anónimo autor del Libro de Horas de Rohan (c. 1410-1425) tuvo una personalidad completamente diferente y perfeccionó un estilo expresionista que casi deshizo la esencial moderación del gótico internacional y los límites de la página iluminada a la que tan íntimamente estaba unido. En último término, la elegancia del color y de la forma fue una nota distintiva del gótico internacional. En la Europa septentrional su mayor logro fue probablemente el último manuscrito de los Hermanos de Limburgo, *Trés Riches Heures*, del duque de Berry (c. 1416; Musée Condé, Chantilly). Aunque las iluminaciones de este libro incluyen unos paisajes precisos y unas impresionistas escenas nocturnas, es principalmente memorable por la exquisita armonía del colorido y la gracia infalible del diseño.

**La formulación de un nuevo estilo.**—Con la renovación de la Guerra de los Cien Años (1337-1453) y el nacimiento de un estado borgoñón independiente durante el segundo decenio del siglo XV, el epicentro del arte del norte se trasladó de París a Flandes. A lo largo de todo este siglo, los Países Bajos fueron una colmena de actividad artística, sin parangón en toda Europa. Los tapices, la escultura, las pinturas y los manuscritos iluminados fueron exportados desde allí a todos los rincones de Occidente. Maestros flamencos itinerantes encontraron empleo en ciudades extranjeras, y artistas procedentes de lugares tan alejados como España e Italia visitaron entonces los Países Bajos para emprender su oficio. El arte holandés encontró aceptación en todos los países de la Europa occidental y llegó a constituir la fuerza singular más unificada dentro del

*La huida a Egipto*, del Libro de Horas del mariscal de Boucicaut, por el Maestro de Boucicaut, c. 1405-8. Musée *Jacquemart-André*, París.



Las pinturas interiores del retablo de Gante por Jan y Huberto van Eyck. Las tablas exteriores están a la izquierda; la central a la derecha. Altura de la tabla central, 3,5 metros. Concluido c. 1432. San Bavón, Gante.





*Descendimiento de la Cruz*, por Rogier van der Weyden; óleo sobre tabla; 2,2×2,6 m.; c. 1438. Museo del Prado, Madrid.

estilo del primitivo Renacimiento del norte.
En el año 1380, Felipe el Atrevido, duque de Borgoña y futuro gobernante de Holanda, fundó un monasterio cartujo en Champmol, cerca de su capital de Dijon. Esta cartuja se convirtió en un centro del patronazgo ducal y proporcionó empleo a una pléyade de grandes artistas. El más notable de éstos fue el escultor holandés Claus Sluter (c. 1350-1406). Aunque murió en fecha temprana, en 1406, las obras que quedan de Sluter constituyen una extraordinaria ruptura con el gótico internacional, que todavía estaba vigente. Desaparece la elegante línea fluida, y en su lugar encontramos un voluminoso sentido de la masa. Las pesadas figuras de Sluter se anticipan a la pesantez de un Donatello en un decenio. A comienzos del siglo XV, su severo realismo, que aún hoy resulta sorprendente, debió de haber sido toda una revelación.
Un pintor que bien pudo haber trabajado en la ciudad de Dijon fue el Maestro de Flémalle (identificado como Robert Campin, en actividad artística en la ciudad de Tournai c. 1406-1444), quien se vio impresionado por la obra de Sluter. Aun cuando muchas de sus obras conservan el tradicional fondo dorado que «desafió el espacio», sus figuras son siempre macizas, envueltas en voluminosas vestimentas, como las de las estatuas de Sluter. Algunas de sus pinturas, como la *Natividad* de Dijon (c. 1420, Musée des Beaux-Arts), incluyen unos fondos con paisajes que nos revelan la deuda contraída por el maestro con las páginas de los calendarios manuscritos de estilo gótico internacional. En su retablo de Mérode (c. 1426; Cloisters, Nueva York) experimentó, con un escenario naturalista de diferente género, el llamado «interior burgués», que permaneció siendo popular entre los pintores holandeses a lo largo de este período y más tarde.
Durante 500 años, un artista ha sido reverenciado por encima de todos los demás como el «padre» de la primitiva pintura flamenca: Jan van Eyck (c. 1390-1441). Aunque la opinión actual pueda diferir acerca de su posición exacta dentro del desarrollo histórico de la Escuela Primitiva Flamenca, ningún pintor de su generación dejó una impresión tan pronunciada y duradera entre sus contemporáneos como van Eyck, y la permanente calidad de excelencia que su arte estableció sigue siendo irrebatible.
Durante la mayor parte de su vida, de la que tenemos constancia, fue pintor cortesano al servicio de Felipe el Bueno, tercer duque de Valois en la Borgoña. Favorito y confidente

*San Juan y las mujeres afligidas*; tabla derecha de un díptico por Memling; óleo sobre tabla; 50×35 cm.; Capilla Real, Granada.



de su patrono, Van Eyck fue un ejemplo primitivo de esa clase de «artista-cortesano», admirado profundamente por su maestría, y, algunas veces, encargado de cumplir algunos asuntos de estado que se le llegaron a confiar. Que se le ofreció bastante grado de libertad es evidente, dado que ninguna de las obras que de él tenemos son encargos ducales. Mientras que sabemos mucho de Jan, apenas nada conocemos, en cambio, de su hermano mayor, Hubert. Éste ya había fallecido para el año 1426, precediendo a Jan por lo menos en 15 años. También fue un artista importante, y parece que el gran retablo de Gante (completado c. 1432, San Bavón, Gante) fue colaboración de ambos hermanos. Este enorme políptico de 20 tablas por lo menos es la obra de mayor importancia de toda la historia del arte del Norte en el siglo XV. Abunda en innovaciones, entre ellas, certeros retratos y representación del desnudo, ilusionismo espacial y una cuidadosa atención a los efectos de luz y sombra. Mediante una exacta y precisa observación de los efectos de la incidencia de la luz sobre las distintas superficies, los Van Eyck lograron una representación analítica de la naturaleza que, dentro de su propio modo, no ha sido nunca superada. La antigua creencia de que lo lograron por la «invención» de la pintura al óleo es una simplificación excesiva que no se puede ya sustentar, pero resulta evidente que captaron las posibilidades luminosas, cromáticas y texturales de la pintura al óleo de una forma nueva e innovadora.

Aunque Jan van Eyck llevó a cabo notables incursiones en el campo del retrato, su obra más importante se encuentra unida al contexto fundamentalmente religioso de la mayor parte del patronazgo artístico del siglo XV. El sorprendente realismo con que él y sus contemporáneos representaron sus temas dotó a los antiguos motivos del arte cristiano, a menudo trillados, de una nueva fuerza penetrante.

A medida que la realidad se fue saturando de simbolismo, se fueron introduciendo nuevos métodos para expresar niveles cada vez más complejos y exactos de significación. Así, la incidencia de la luz a través de un vaso de cristal lleno de luminosa agua puede evocar el misterio del nacimiento virginal; o la precisa distinción entre una columnata románica y un exuberante pórtico gótico expresa la sustitución del Antiguo Testamento por el Nuevo. La riqueza iconográfica que esta relación, tan íntima y estrecha, entre la forma y el contenido, depara sigue siendo uno de los logros supremos del arte del norte en el siglo XV.

Aparte de Jan, el artista más alabado por los testimonios escritos del siglo XV es Rogier van der Weyden (c. 1399-1464). Tras estudiar con el Maestro de Flémalle, se estableció en Bruselas, en donde fue nombrado pintor de la ciudad en 1435. Sus propósitos artísticos se hacen fácilmente aparentes en su obra más conocida, el *Descendimiento de la Cruz* (c. 1438), que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid. Así como Jan van Eyck hizo manifiestos los objetivos y las cualidades inmutables del nuevo realismo, Rogier van der Weyden exploró sus posibilidades emotivas y dinámicas. En este propósito se vio auxiliado por un brillante sentido del diseño abstracto. Las posturas contorsionadas de los entristecidos personajes de su *Descendimiento*, comprimidos dentro de un espacio claustrofóbicamente cerrado en torno a las inmóviles formas gemelas de Cristo muerto y de la inconsciente Virgen, transmiten una irresistible angustia. Los prototipos de Rogier suelen ser melancólicos y cavilosos, con cuellos alargados, narices aquilinas y ojos tristes. Que esto es cierto incluso en sus retratos indica cuán esencial es para su arte el austero sentido de la tragedia, que tanto impresionó



*La muerte de la Virgen*, por Hugo van der Goes; óleo sobre tabla; 1,25×1,2 m. Museo Estatal, Chantilly.

a sus contemporáneos. Más que cualquier otro artista de su generación, Rogier sondeó las profundidades psicológicas y emocionales del espíritu humano.

Este ilustre trío —el Maestro de Flémalle, Jan van Eyck y Rogier van der Weyden— demostró los métodos y delimitó los propósitos de la primitiva pintura flamenca. Al hacerlo, estableció también la orientación general del arte del norte hasta los comienzos del siglo XVI.

**La consolidación y difusión del nuevo estilo.**— Durante la segunda mitad del siglo XV, el nuevo estilo de Jan van Eyck y de sus contemporáneos se propagó muy extensamente. Los vínculos mercantiles, tan extensos, de las ciudades flamencas facilitaron este proceso, como también lo hicieron las relaciones internacionales de la aristocracia de los países septentrionales de Europa. Hasta 1477 los duques de Borgoña, que también eran gobernantes de Flandes, poseyeron la corte más espléndida de toda Europa. A los ojos de las clases patrocinadoras, su prestigio político bien pudo enaltecer la evidente excelencia de este nuevo estilo que había surgido en sus dominios. Aunque la influencia de la primitiva pintura flamenca nunca llegó a ser «absoluta», los artistas de todos los países del norte de Europa fueron poco a poco dando de lado las formas del gótico internacional para adoptar el nuevo realismo. Para mediados del siglo, lo que en su momento inicial fue un desarrollo local se había convertido en

un movimiento general de las artes visuales en todo el norte de Europa.

En los Países Bajos, aunque Petrus Christus (fl. 1444-1472 ó 1473) perpetuó el estilo de Jan van Eyck hasta el tercer cuarto del siglo XV, la manera de Rogier van der Weyder demostró ejercer una influencia más inmediata sobre los artistas jóvenes. Dieric Bouts (c. 1415-1475) reinterpretó el vocabulario formal de Rogier para crear un arte notable, a primera vista nada demostrativo y, sin embargo, dolorosamente intenso. Aunque Christus y Bouts permanecieron estrechamente unidos a la generación fundacional de la pintura primitiva flamenca, aceptaron con facilidad la perspectiva pictórica de «un sólo punto de mira» italianizante, que se abrió paso en Flandes c. 1450-1460. Con la excepción de Justus de Gante (fl. 1473-1475), quien en realidad llegó a emigrar a Italia, los pintores flamencos se mostraron desinteresados por las demás cualidades estilísticas del Renacimiento italiano. En términos generales, los neerlandeses prefirieron seguir una línea de investigación pictórica independiente; un ejemplo característico es Geertgen tot Sint Jans (c. 1455/65-1485/95), quien hizo importantes innovaciones en la representación de las escenas nocturnas. Hans Memling (c. 1440-1490) poseía una mente menos inquisitiva, aunque fue un técnico igualmente soberbio. Sus delicadas composiciones religiosas revelan una visión más contemplativa. La personalidad artística más sobresaliente durante el tercer cuarto de siglo fue, sin duda, Hugo van der Goes (c. 1436-1482). Genio incansable y apasionado, sus retablos parecen combinar la grandeza monumental de Jan van Eyck con la fuerza emotiva de Rogier van der Weyden. En su variedad de tratamientos, la obra de estos maestros ilustra la multiplicidad del estilo flamenco primitivo.

Las tierras de habla germánica cubrían un área mucho más extensa que los Países Bajos y, era de esperar, abarcaron mucho mayor número de escuelas regionales. No obstante, el arte de estos territorios revela con frecuencia muchos puntos comunes y pueden ser examinados bajo un mismo encabezamiento en el presente contexto. Hasta la cuarta década del siglo XV, las variaciones locales del estilo gótico internacional estuvieron firmemente establecidas en los principales centros de arte germánicos. El Maestro de Santa Verónica de Colonia, Conrad von Soest de Westfalia (fl. 1390-c. 1425), y el Maestro Francke de Hamburgo son representativos de esta tendencia.

Para 1432, sin embargo, el retablo de Lucas Moser en Tiefenbronn (iglesia parroquial de Tiefenbronn) indica que la influencia ejercida por la primera generación de la primitiva pintura neerlandesa se había difundido incluso hasta Baden. Las pinturas del maestro suizo Konrad Witz (c. 1400-1445), que sólo pueden ser algo posteriores, revelan una orientación semejante, aunque su dramática iluminación constituye un proceso de carácter independiente. De un modo parecido, aun cuando resulta evidente que Hans Multscher de Ulm (c. 1400-1467) tenía algún conocimiento del arte flamenco, la expresividad con frecuencia brutal de sus pinturas y esculturas es completamente personal. En Colonia, Stephan Lochner (fl. 1439-1451) absorbió buena parte de las lecciones de Jan van Eyck sin perder contacto con una visión fundada principalmente en el gótico internacional.

Durante la segunda mitad del siglo XV, la influencia de Rogier van der Weyden se dejó sentir con fuerza, como se puede observar en las pinturas de Hans Pleydenwurff (c. 1420-1472) en Nuremberga (*Germanisches Nationalmuseum*), el Maestro de San Bartolomé de Colonia y Martín Schongauer (c. 1430-1491) en Colmar. Este último no



*La Virgen y el Niño recibiendo homenaje;* miniatura del Libro de Horas de Etienne Chevalier, por Jean Fouquet; 16,5×12 cm.; c. 1450.

sólo era pintor, sino que también fue el primer grabador importante cuyo nombre conocemos. Durante este período, la nueva y revolucionaria tecnología de la imprenta era ya una fuerza poderosa, aunque su importancia artística exacta resultase a menudo difícil de evaluar. Grabados en madera o en cobre, baratos y producidos en masa, eran capaces de difundir nuevas ideas con una celeridad hasta entonces inimaginable. En última instancia, el medio de expresión gráfico se convirtió en un factor esencial del desarrollo posterior del arte renacentista del norte de Europa.

Durante los años 1462 al 1473, la influencia flamenca se fue difundiendo a través de la escultura alemana, gracias al escultor holandés Nikolaus Gerhaert (c. 1430-1473), quien trabajó en Tréveris, Estrasburgo, Nördlingen, Constanza y Viena. Su pleno realismo moldeó toda una generación de escultores, incluidos artistas tan importantes como Jörg Syrlin (c. 1425-1491) y Veit Stoss (c. 1447?-1533). Antes de que concluyera el siglo, el pintor Konrad Laib (fl. c. 1431-1448) había establecido el estilo flamenco en Salzburgo. Más hacia el sur, el arte del Tirol se vio menos influido por la pintura flamenca, aunque esta región produjo un artista de la mayor importancia europea: el pintor y escultor Michael Pacher (c. 1435-1598). Dos veces visitó el norte de Italia y reinterpretó los efectos de perspectiva de Andrea Mantegna (1431-1506) para producir un estilo sumamente individualista.

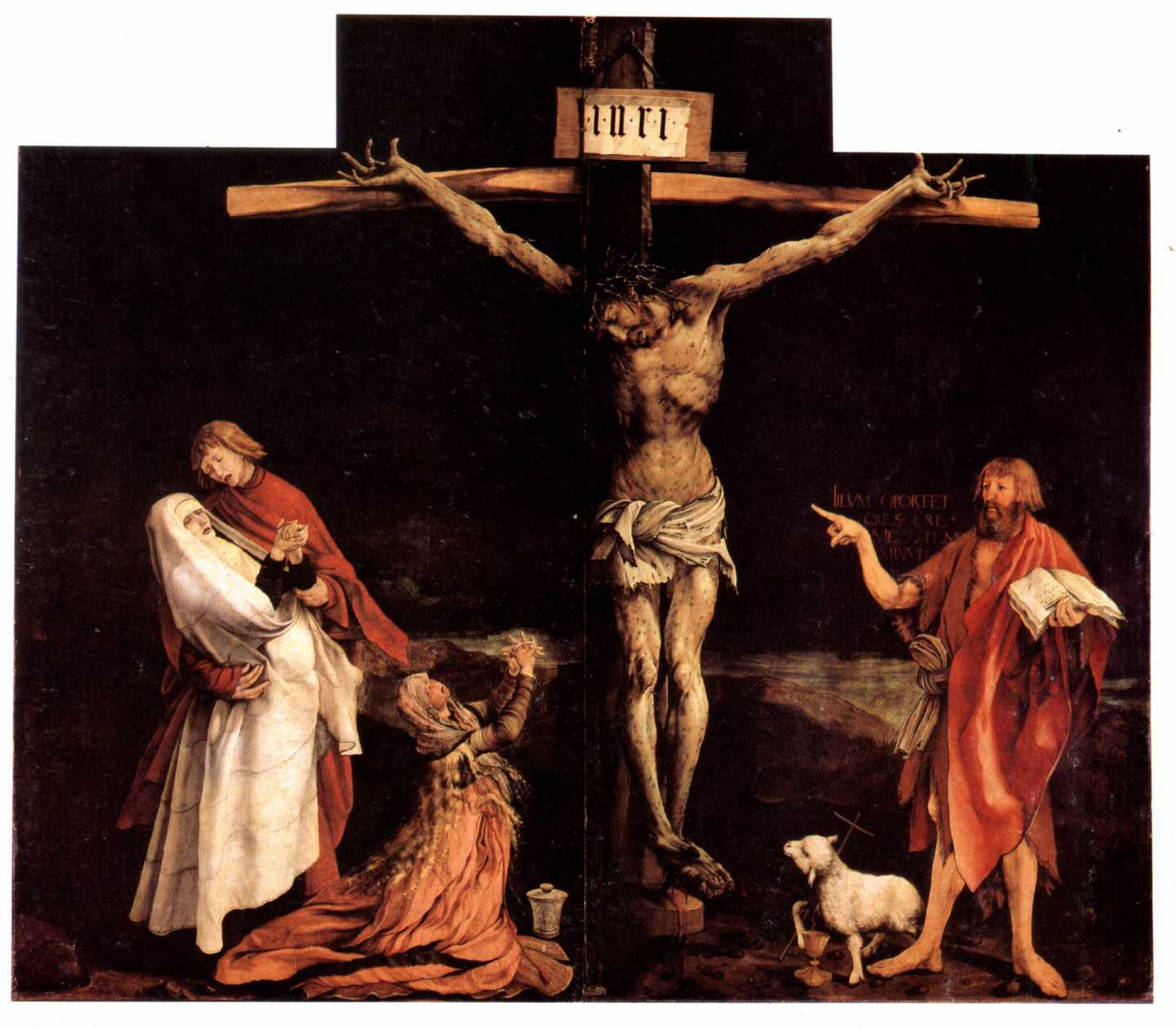
Las distintas formas en que los artistas alemanes respondieron al arte neerlandés fueron extremadamente variadas y raras veces serviles. Por regla general, los alemanes compartieron una tendencia a subrayar los valores expresionistas más bien que los naturalistas.

La historia del arte francés del siglo XV se encuentra estrechamente relacionada con los avatares de la Guerra de los Cien Años. Hasta la expulsión de los ingleses de Francia en 1453, París fue una ciudad asediada, y el rey una persona demasiado preocupada por los asuntos militares para poder entregarse a propósitos artísticos. El nacimiento de las cortes provinciales principescas francesas, como centros, los más importantes, del patronazgo artístico de la época, refleja la fragmentación política del país. Como los últimos Valois de la Borgoña pasaron la mayor parte de su tiempo en los Países Bajos, Dijon declinó como centro de arte, por más que la escuela de escultores que había fundado Sluter continuó existiendo hasta la década de 1480. Como los artistas alemanes, los franceses aceptaron la manera de pintar flamenca, pero favorecieron el estilo de Weyden. En el sur, los territorios pertenecientes a René, el cosmopolita duque de Anjou, atrajeron la presencia de un buen número de artistas notables. El primitivo estilo flamenco fue introducido en el sur ya en 1442 por el enigmático Maestro de Aix, y fue continuado por Nicolas Froment hasta c. 1486. Como artista de la corte del duque, el llamado Maestro de René parece que acompañó a su amo a Italia. Su exquisita obra *Le Livre du Coeur d'Amour Épris* (Nationalbibliothek, Viena), revela una acentuación de lo narrativo que recuerda al Giotto y una maestría en el manejo de la luz, que es de origen completamente nórdico. Jean Fouquet de Tours (c. 1420-1480) fue la figura más importante del resurgimiento del patronazgo real francés, que ocurrió durante la segunda mitad del siglo. Aunque su estilo estaba inspirado en el estilo parisino tardío del gótico internacional y en la primitiva pintura flamença, también fue el primer pintor francés que utilizó motivos del Renacimiento italiano. Su fascinante estilo híbrido ya había cuajado para el año 1450, presagiando desarrollos muy posteriores del arte del norte. Jean Bourdichon (c. 1457-1521) continuó la forma italianizante de Fouquet bien entrado el siglo XVI, época en que ya había sido absorbida por el interés general en el arte italiano.

España, a comienzos del siglo XV, se encontraba todavía muy sometida a la influencia del arte del *Trecento* de Siena, y el estilo gótico internacional acababa de hacer su aparición. Luis Dalmáu (fl. 1428-1461), que había sido formado en los Países Bajos, introdujo un estilo sumamente eyckiano en Barcelona, en 1443. Durante las dos décadas siguientes, se estableció un estilo subneerlandés a través de toda la Península con asombrosa celeridad. Sus dos mayores exponentes fueron el español Bartolomé Bermejo (fl. 1474-1495) y el portugués Nuno Gonçalves (fl. 1450-1471). Aunque trabajaron dentro de lo que era fundamentalmente un modo de expresión formal neerlandés, estos artistas modificaron de forma creadora el estilo flamenco para exponer una intensidad peculiarmente ibérica, mitigada por una serie muy rica de efectos decorativos. El castellano Pedro Berruguete (1450-1504), que había trabajado en Urbino, inició el comienzo de la introducción de las ideas del Renacimiento italiano en el arte español. Incluso así, la mayor parte de los artistas españoles retuvieron su fidelidad a la primitiva pintura flamenca hasta bastante tiempo después del comienzo del siglo siguiente.

**La reorientación de las artes visuales c. 1500.**—Para finales del siglo XV, la perspectiva artística de Europa era de intensa variedad. Sin embargo, es posible discernir dos tendencias subyacentes. Por un lado, una tendencia hacia mayor complejidad formal e iconográfica y, por el otro, la búsqueda de una sencillez de formas más monumental. Una comparación entre el arte de Hieronymus Bosch (El Bosco, c. 1450-1516) y el de Gerard David (c. 1460-1523) proporciona un ejemplo vivo de esta dicotomía. Algunos artistas, incluido el escultor alemán Tilman Riemenschneider (c. 1460-1531), trabajaron en un estilo que aunaba diversos aspectos de ambas tendencias. En el transcurso de las tres décadas siguientes, un súbito y dramático resurgir del interés en el arte italiano barrió muchas de las formas artísticas que habían dominado el arte del norte durante la mayor parte del siglo XV. Las razones que hay detrás de este fenómeno aún permanecen por esclarecer satisfactoriamente. Aunque resulta cierto que la intervención de Francia y del Imperio en los asuntos políticos italianos trajo consigo el que la aristocracia de ambos estados mantuviera un mayor contacto con la cultura del Renacimiento italiano, la importancia precisa de este desarrollo en los artistas del norte dista mucho de estar clara. Como ya hemos visto, cierto número de pintores del norte de Europa visitó Italia durante el siglo XV y se complació en asimilar algunos elementos del arte italiano, mientras mantenía y conservaba una fidelidad general a su propio estilo nativo. Sus sucesores tuvieron un interés mucho más completo por el arte clasicista del sur europeo, que fue paralelo al creciente interés por los estudios de humanistas en los círculos literarios del norte en el mismo período. Mientras que las primeras influencias fueron más bien ocasionales y un tanto al azar, las ejercidas durante el siglo XVI fueron parte de una infiltración general de las ideas italianas en la cultura del norte.

El primer nórdico europeo que penetró en las bases teóricas del Renacimiento italiano fue Alberto Durero (1471-1528). Durante sus visitas a Venecia en 1494-1495, y posteriormente de nuevo en 1505-1507, se familiarizó con Vitruvio, Euclides y, probablemente, con Alberti. También se mantuvo en contacto directo con los artistas italianos, de los que aprendió las teorías de la perspectiva y la proporción. Su amigo de toda la vida, el erudito y estudioso humanista Willibald Pirckheimer, le ayudó en sus empresas literarias y filosóficas, que culminaron con la publicación por el artista de tres tratados sobre arte y arquitectura. La decisión tomada por Durero de escribir estos libros fue un signo indicativo de su insatisfacción por la naturaleza empírica del estilo nórdico y de su deseo de poder establecer un sistema de principios que estimulara el desarrollo de un «Arte Verdadero» que se centrara en valores permanentes. Como la iconografía innovatoria de su grabado *Melancolía I* (1514) indica, Durero no se limitó a copiar las ideas de otros hombres, tanto si éstos fueron teorizadores italianos, cuyos libros él había leído, como si fueron los humanistas del norte dentro de cuyo círculo había sido aceptado. Como Leonardo da Vinci, que era un artista con una imaginación inmensamente fértil y un intelectual con una profunda filosofía artística propia. Tampoco se vio su genio confinado primordialmente a la teoría. Más de 400 grabados nos demuestran su pericia en las artes gráficas, que él supo elevar a la condición de medio artístico de primer rango. Mediante estos grabados, sus ideas se fueron difundiendo a través de toda Europa con profundas consecuencias. De él se puede decir, más que de cualquier otra persona, que moldeó la forma del arte europeo en el primer tercio del siglo XVI. Tras Durero, el pintor más sobresaliente de una generación de artistas alemanes de notable mérito fue Matthias Grünewald (1485-1530). Como demuestra el retablo de




La tabla de la Crucifixión del retablo de Isenheim, por Matthias Grünewald; 2,7×3m. Musée d'Unterlinder, Colmar.

Isenheim, que es su obra maestra (1515, Musée d'Unterlinden, Colmar), combatió el estilo italianizante que se estaba difundiendo por el norte. Incluso así, la monumentalidad de sus poderosas figuras se puede comparar favorablemente con la misma obra de Durero, y sobrepasa con mucho las de otros artistas menores. Este sentido de la dimensión se combinaba con un notable dinamismo y un brillante sentido del color para producir un estilo de sobrecogedora grandeza. Albrecht Altdorfer (c. 1480-1538) fue su rival como colorista, aun cuando se ocupó principalmente de la pintura paisajista, que estableció como género pictórico independiente. Lejos de ser prosaicos, los paisajes de Altdorfer son ricos y misteriosos y algunas veces poseen una asombrosa amplitud de visión, como se puede apreciar en su obra *La batalla de Alejandro* (1529, Alte Pinakothek, Munich). Las primeras obras del contemporáneo de Altdorfer Lucas Cranach revelan un interés análogo por el paisaje y una similar vibración del color. Sin embargo, a medida que fue envejeciendo, la paleta de este último se fue haciendo más sencilla y se concentró cada vez más en el retrato y en el desnudo. Sus composiciones mitológicas están pobladas de lánguidas y pálidas diosas y ninfas que alcanzaron a establecer una estética extremadamente popular y puramente nórdica del desnudo. El erotismo de las obras pictóricas de Cranach encontró eco en las representaciones del cuerpo humano de Hans Baldung Grien (1484-1545), aunque los temas moralizantes de las obras pictóricas de Baldung provienen de la tradición religiosa de los últimos tiempos de la Edad Media, más bien que de la antigüedad clásica. Como Durero, Hans Burgkmair (1473-1531) descubrió el arte italiano «de primera mano» durante una




*Melancolía I*, grabado de Alberto Durero; 23,9×16,8 cm.; 1514.

Las tentaciones de San Antonio, detalle, pintado por Jeronymus Bosch, llamado El Bosco. Museo del Prado, Madrid.

visita que hizo a Venecia. Pintor completo, fue más importante como artista gráfico, particularmente como adelantado de la técnica del grabado al «claroscuro» multicolor. Otro de los visitantes de Italia, Peter Vischer el Joven (1487-1528), introdujo elementos del Renacimiento italiano en la escultura germánica. En su taller familiar, estos elementos se combinaron con motivos tradicionales para crear un espléndido estilo híbrido, cuyo ejemplo más importante es el Sagrario de bronce de San Sebaldo (1507-1519) en Nuremberg (iglesia de San Sebaldo). Podemos apreciar un clasicismo más completo en las tallas de reducidas proporciones de Conrad Meit (c. 1480-1550) o en la fuente de bronce de Apolo (1532, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg), de Peter Flöter (1490/5-1546). En los Países Bajos, Gerard David formuló, durante los años postreros del siglo XV, un estilo monumental que resucitó la manera de Jan van Eyck. David (1460-1523) es famoso por sus grandes retablos, sobre todo por el de la *Virgen con ángeles y santos* (1509; Musée des Beaux Arts, Rouen). Son éstas obras de madurez, severas, pero ricas de colorido, que muestran un empleo maestro de las luces, los volúmenes y los espacios. Los expertos están en desacuerdo sobre las intenciones del estilo ecléctico, deliberadamente arcaico, de David. Algunos creen que imitó a los maestros anteriores con el propósito, condenado por su falta de imaginación creadora, de revivir el arte en decadencia de Brujas. Sin embargo, para otros, David es un pintor progresista que intentaba fundamentar sus innovaciones en los logros conseguidos por los fundadores de la escuela pictórica de los Países Bajos. Los artistas más jóvenes Quintin Massys (1465/6-1530) y Jan Gossaert (c. 1478-1532) le siguieron en la imitación de la generación de los fundadores de la primitiva pintura flamenca. Sin embargo, durante el primer decenio del siglo XVI, los estilos de ambos se vieron radicalmente alterados por la influencia ejercida por el arte italiano. Aunque los grabados de Alberto Durero ya estaban circulando por los Países Bajos para estas fechas, y la hospitalidad con que éste fue recibido durante su visita a los Países Bajos en 1520-21 indica la estima con que lo consideraban los flamencos, el incremento del estilo italianizante parece haber sido un desarrollo independiente en estos territorios. En 1506 la escultura en mármol de Miguel Ángel *La Virgen y el Niño* llegó a Brujas (en la iglesia Nôtre Dame). Dos años más tarde, el artista veneciano Jacopo de Barbari llegó a los Países Bajos tras un largo recorrido a través de Alemania, que le permitió entrar en contacto con Alberto Durero y con Lucas Cranach. Aun cuando no se sabe que Massys visitara Italia, su cuadro *La Virgen y el Niño con el Cordero*, que se encuentra en la ciudad de Poznan (1531, Museo Nacional), nos revela una larga familiaridad con la obra de Leonardo da Vinci, que pudo haber obtenido de un estudio de grabados y dibujos hechos sobre la obra del maestro florentino. En 1509-10, Gossaert se encontraba en Roma como miembro de una delegación diplomática. Mientras permaneció allí, se dedicó a copiar con gran entusiasmo los antiguos restos arquitectónicos, y tras su regreso al hogar, se afilió a un estilo claramente clasicista. La filiación de Massys por el arte italiano sólo fue parcial, y la de Gossaert un tanto indiscriminada. El único artista flamenco capaz de aproximarse a la inmesa riqueza representada por el Renacimiento italiano con cierta ecuanimidad fue Lucas van Leyden (1494-1533). Brillante grabador y pintor sólo un poco menos hábil, Lucas fue capaz de asimilar tanto los grabados de Durero como los de Marcantonio Raimondi, del Alto Renacimiento italiano, sin perder por ello su indentidad particular. En comparación, las composiciones excesivamente italianizantes de unas figuras de tanta relevancia como las de Bernaert Orley (1491/2-1542), Joos van Cleve (1490-1540) y Jan van Scorel (1495-1562) parecen muy elaborados e imitativos.

Bajo el patronazgo de Francisco I, una pléyade de artistas italianos fueron invitados a visitar Francia. Sus nombres forman una lista de los maestros del arte italiano de los comienzos del siglo XVI: Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Primaticcio, Cellini, Vignola y Serlio. Bajo su égida, el primer manierismo italiano se introdujo directamente en Francia, en donde dio lugar al nacimiento de la llamada Escuela de Fontainebleau. Los designios de esta escuela pueden resumirse como abundancia de motivos ornamentales que incorporan una extrema elegancia en la forma. El monumento más notable que aún vive de esta escuela de arte es la Galerie François Ier (c. 1533-1540) un proyecto decorativo en Fontainebleau,



# *EL MATRIMONIO ARNOLFINI, DE VAN EYCK*

*El Matrimonio Arnolfini* (National Gallery, Londres) es una de las pinturas más conocidas de todas las primitivas holandesas. Fue ejecutada mediante la técnica, recientemente perfeccionada, de la pintura al óleo, que permitió a los pintores flamencos representar la incidencia de la luz y las variadas texturas de las superficies iluminadas por ella, con un grado de fidelidad inalcanzable por la pintura al temple. La antigua creencia de que Jan van Eyck fue el «inventor» de la pintura al óleo está equivocada, pero las cualidades inherentes a este nuevo medio sólo pudieron ser explotadas a fondo por un maestro de su talla. Trabajando con barnices traslúcidos de óleo meticulosamente aplicados, representó con brillantez una amplia gama de substancias diferentes. El metal sumamente pulido del candelabro de bronce, el pesado terciopelo de la noble túnica del hombre y el pelo hirsuto del perrito, todo ello está representado con notable fidelidad a la naturaleza.

El tema de la pintura está lo suficientemente claro: una pareja, vestida de acuerdo a la moda de la época, permanece de pie en una alcoba confortablemente amueblada. Sin embargo, el realismo de la primitiva escuela flamenca estaba directamente unido a los requerimientos de un arte religioso y simbólico. Como doble retrato de cuerpo entero, *El Matrimonio Arnolfini* es notable en la pintura del siglo XV, por lo que resulta legítimo suponer que el cuadro poseía alguna significación especial. Resulta aparente, por la postura ceremonial que asumen el hombre y la mujer, que se está produciendo un acontecimiento solemne, y su calzado, apartado a un lado, sugiere que se trata de una ocasión religiosa. Que la escena sagrada está relacionada con el matrimonio está patente, no sólo por la relación que hay entre ambas figuras, sino también por el significado simbólico de los objetos de la alcoba.

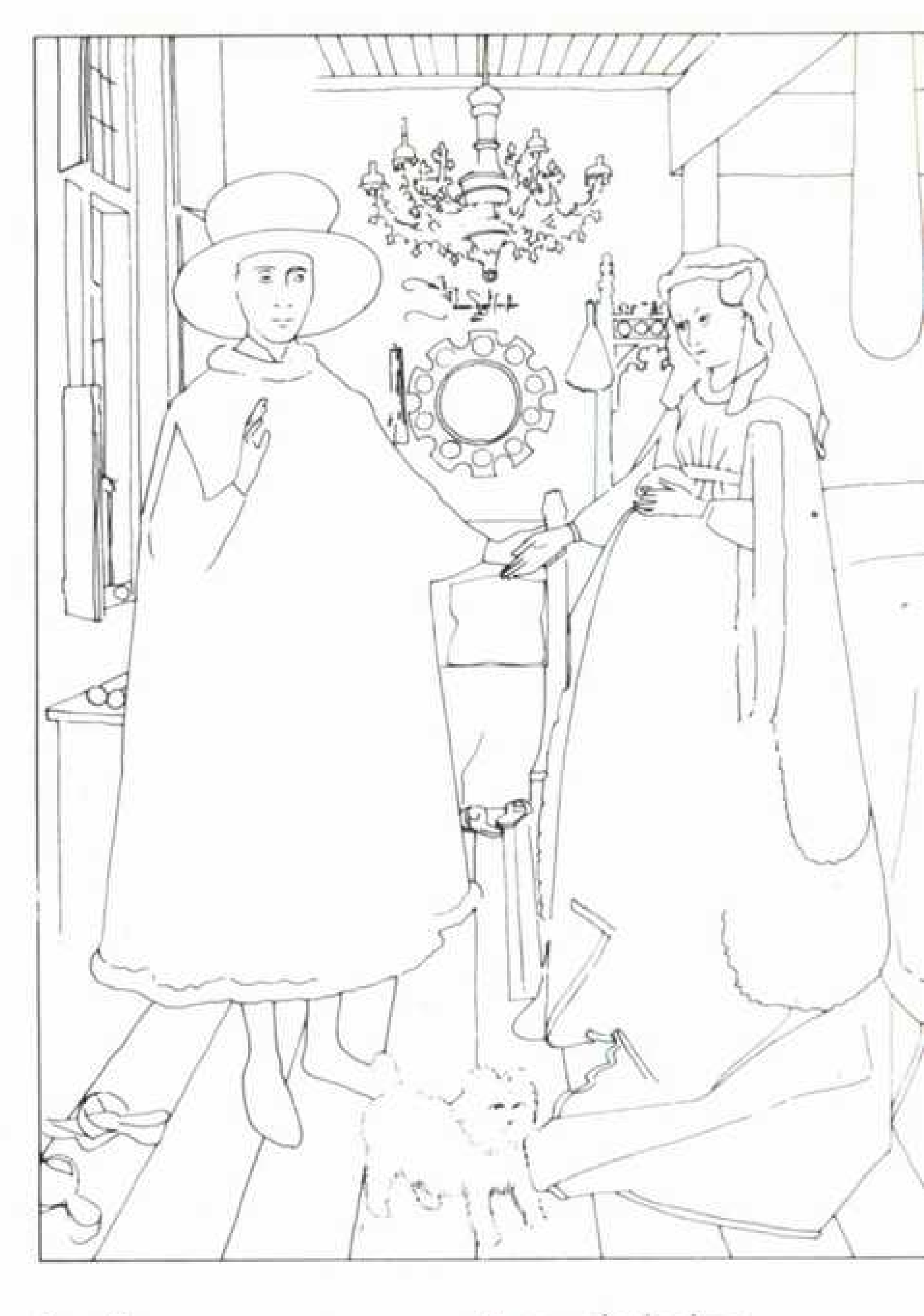
El lecho es un símbolo claro del matrimonio, las naranjas denotan fructificación, y la talla del remate de la silla junto a la cama representa a Santa Margarita, la santa patrona de las mujeres que van a dar a luz.

Así, pues, si la pintura representa una ceremonia nupcial en desarrollo, podemos preguntar dónde está el sacerdote y por qué se celebra la ceremonia en una casa en vez de en un templo. A diferencia de los otros seis sacramentos, el matrimonio es el único no conferido por el clero, sino directamente por los mismos



contrayentes partícipes en el acto. Hasta las reformas del Concilio de Trento, insitituidas en 1563, era completamente legal para un hombre y una mujer casarse sin sacerdote y en cualquier lugar donde creyeran conveniente hacerlo. En el espejo de la pared del fondo de la estancia en la que se desarrolla la escena, se reflejan dos hombres de cara a la pareja. Probablemente sean los testigos laicos de la ceremonia. Si suponemos que el mismo Van Eyck fue uno de ellos, su firma cobraría una nueva importancia: «Johannes de Eyck fuit hic» significa literalmente «Juan van Eyck estuvo aquí». Aunque van Eyck solía firmar sus obras, la elaborada caligrafía gótica de su firma recuerda la escritura ceremoniosa reservada para los documentos legales. Esto no resultaría sorprendente si *El Matrimonio Arnolfini* era lo que parece: un certificado de matrimonio pictórico.

Los interiores de este tipo se repiten a lo largo de la historia subsiguiente de la primitiva pintura holandesa, pero sólo conocemos una variante posterior del tema de Van Eyck: una mediocre pintura alemana, de fines del siglo XV, del llamado Maestro de la Aachener Scharanktüren



*La Dama en su aseo*, por Jan van Eyck, detalle de un cuadro de Willem van Haecht, 1628. Rubenshuis, Amberes.

Los símbolos iconográficos del *Matrimonio Arnolfini;* cada uno significa un elemento del verdadero matrimonio.



*Boda*, por el Maestro de la Aachener Scharanktüren; óleo sobre tabla; 1475. Colección Aloisiuskolleg, Bad Godesberg.

*El Matrimonio Arnolfini*, por Jan van Eyck, óleo sobre tabla; 82×59,5 cm.; 1434. National Gallery, Londres.

(*La boda*, Colección Aloisiuskolleg, Bad Godesberg).

Otra composición eyckiana de un tipo semejante, que representaba a una dama bañándose con la ayuda de una servidora, se conoce porque está reproducida en el fondo de una pintura del siglo XVII: *La Visita del Archiduque Alberto y la Archiduquesa Isabel a la colección de Willem van der Geest*, de Willem van Haechts (Rubenshuis, Amberes). La pintura original puede haber sido un complemento del *Matrimonio Arnolfini*, y representaría el ceremonial baño prenupcial de la novia. Si es así, el simbolismo de estos dos cuadros sería doblemente recóndito, y tanto menos aptos para la imitación.



creado por Rosso y Primaticcio, conjuntamente.
Los afiliados franceses más importantes de este nuevo estilo de arte cortesano son el arquitecto Philibert Delorme (c. 1510-1570), los escultores Jean Goujon (c. 1510-1568) y German Pilon (c. 1525/30-1590) y el retratista François Clouet (c. 1510-1572).

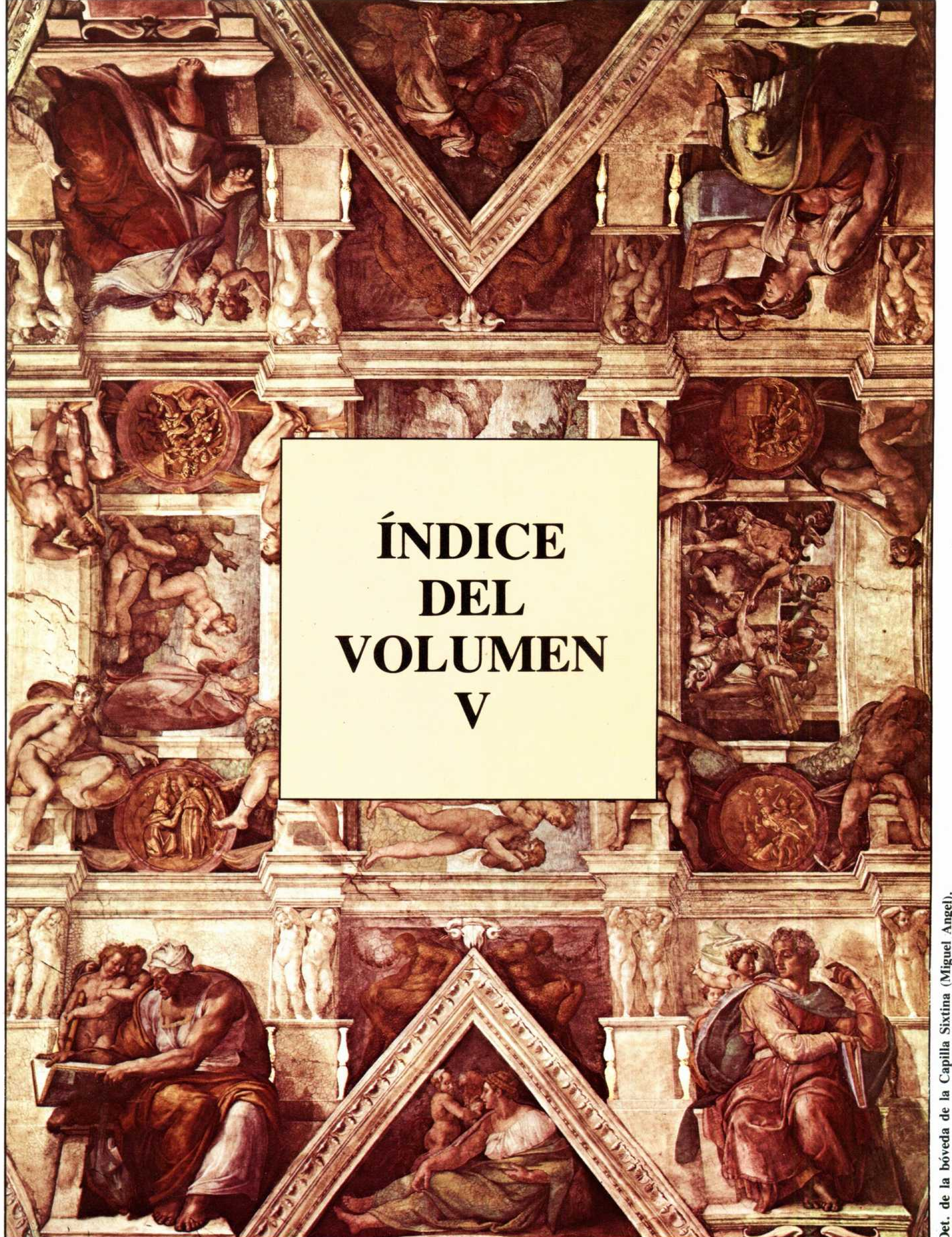
**Conclusión: el arte norte a mediados del siglo XVI.—** Para mediados del siglo XVI, la mayor parte de los artistas de los países septentrionales europeos habían entrado en el redil de un estilo manierista que dependía muchísimo de fuentes italianas. La naturaleza y los orígenes de esta manera pictórica son complejos, como lo son los del arte manierista italiano (*véase* Manierismo). Sin embargo, en el norte no hubo un «momento» de pausa y de equilibrio entre los estilos distintos, pero igualmente experimentales de los siglos XV y XVI, tal como ocurrió durante el período del alto Renacimiento en Italia.
Con la excepción de una o de dos figuras, fundamentalmente Durero y Lucas van Leyden, el mundo del arte de la Europa septentrional cayó directamente desde una tradición nativa derivada, en última instancia, del arte flamenco primitivo, en la corriente general de un estilo manierista exuberante. Se ha aducido que este fenómeno muestra un recrudecimiento de las características del gótico tardío, bajo el aspecto exterior de un nuevo estilo italianizante. Sin embargo, es interesante hacer notar que algunos artistas más tradicionales, como David y Grünewald, que eludieron los motivos italianos, crearon un arte de carácter más monumental que otros, como Lucas Cranach y Gossaert, quienes aceptaron las nuevas formas. Sólo la Escuela de Fontainebleau fue realmente creada por artistas italianos trasladados a Francia. El estilo manierista de Alemania y el de los Países Bajos fue, en términos comparativos, una formulación nativa, parcialmente inspirada por modelos italianos. No se puede confundir ni siquiera la obra de Marten van Heemskerck (1498-1574) o de Frans Floris (1518-1570) con pinturas italianas. Cuando, en las postrimerías del siglo, Bartholomaeus Spranger (1546-1611) se aproximó muy de cerca al manierismo italiano de su época, la era del barroco estaba a punto de comenzar.
Debido a su naturaleza fundamentalmente representativa, el retrato del norte se vio menos afectado por las ideas italianas que otros géneros de arte. Incluso un manierista tan acabado como Frans Floris pudo producir una pintura tan asombrosamente realista como su *Retrato de una Vieja* (1558, Musée des Beaux-Arts, Caen). El mayor retratista del siglo fue Hans Holbein *el Joven* (1497/8-1543). Aunque la presencia de motivos italianizantes de algunas de sus pinturas religiosas nos recuerda la visita de Holbein a Italia, sus retratos nacieron directamente de la tradición del siglo XV, que él refinó hasta alcanzar una precisión insuperable en la caracterización. En los Países Bajos, Pieter Aertsen (1508-1575) y Joachim Beuckelaer (c. 1533-1574) continuaron la tendencia del siglo XV hacia una oculta iconografía religiosa o moralizante, con cuadros que a primera vista parecen naturalezas muertas o escenas domésticas. Estas pinturas, en las que el tema principal se encuentra tan hábilmente escondido que llega a ser casi irreconocible, dan fe de una complacencia en el capricho que es de imitación manierista.
No obstante, el origen de tales escenas se remonta hasta los interiores burgueses de la pintura flamenca primitiva y, en sí mismos, sirvieron como influyente fuente de inspiración de los estilos más verdaderamente profanos del siglo siguiente.
El arte de Pieter Brueghel *el Viejo* (1526-1569) es un punto apropiado para concluir este repaso, puesto que viene a constituir, en muchos aspectos, una exposición final de la tradición antigua, y en otros, el inicio de un nuevo realismo que floreció finalmente en la pintura holandesa del siglo XVII. Su primera experiencia como copista de Bosch (el Bosco) dejó a Brueghel con un sentido de la fantasía que nunca le abandonó. Sin embargo, su suave ironía encauzó el pesimismo catastrofista del viejo pintor hacia una dirección más humana, como se ve de inmediato comparando la boca del Infierno de la obra del Bosco *El Jardín de las Delicias Terrenales* (c. 1505-10; Museo del Prado, Madrid) y la obra de Brueghel *Dulle Griet* (*Margarita la loca, 1562,* Museo Mayer van der Bergh, Amberes). Aunque Brueghel viajó por Italia, el paisaje alpino le cautivó mucho más profundamente que los restos de la antigüedad. Los elementos clasicistas son raros en su obra, mientras que repetidas veces extrae temas de sus recuerdos de las montañas meridionales, en una serie de paisajes sobrecogedores. Estas pinturas no tenían precedente en su claridad de observación, que se extendía hasta la representación, cuidadosamente precisa, de los efectos del tiempo atmosférico. Igualmente memorable es el certero realismo de sus composiciones de temas rústicos, como *Boda Campesina* (1566-1567, Kunsthistorisches Museum, Viena). Basta con observar la última obra del artista. *La Urraca sobre la horca* (1568, Hessiches Landesmuseum, Darmstadt), para apreciar cómo la visión analítica de Brueghel abarcaba la gama total de la experiencia humana, desde lo minúsculo a lo enorme. Casi un siglo antes, la obra de Jan van Eyck *La Virgen del Canciller Rollin* (c. 1433; Louvre, París) revela una similar concentración simultánea sobre el microcosmos y el macrocosmos. Esta visión, más que ninguna otra cosa, constituye el hilo de unión de la historia del arte del Renacimiento del norte.

**Para mayor información:**

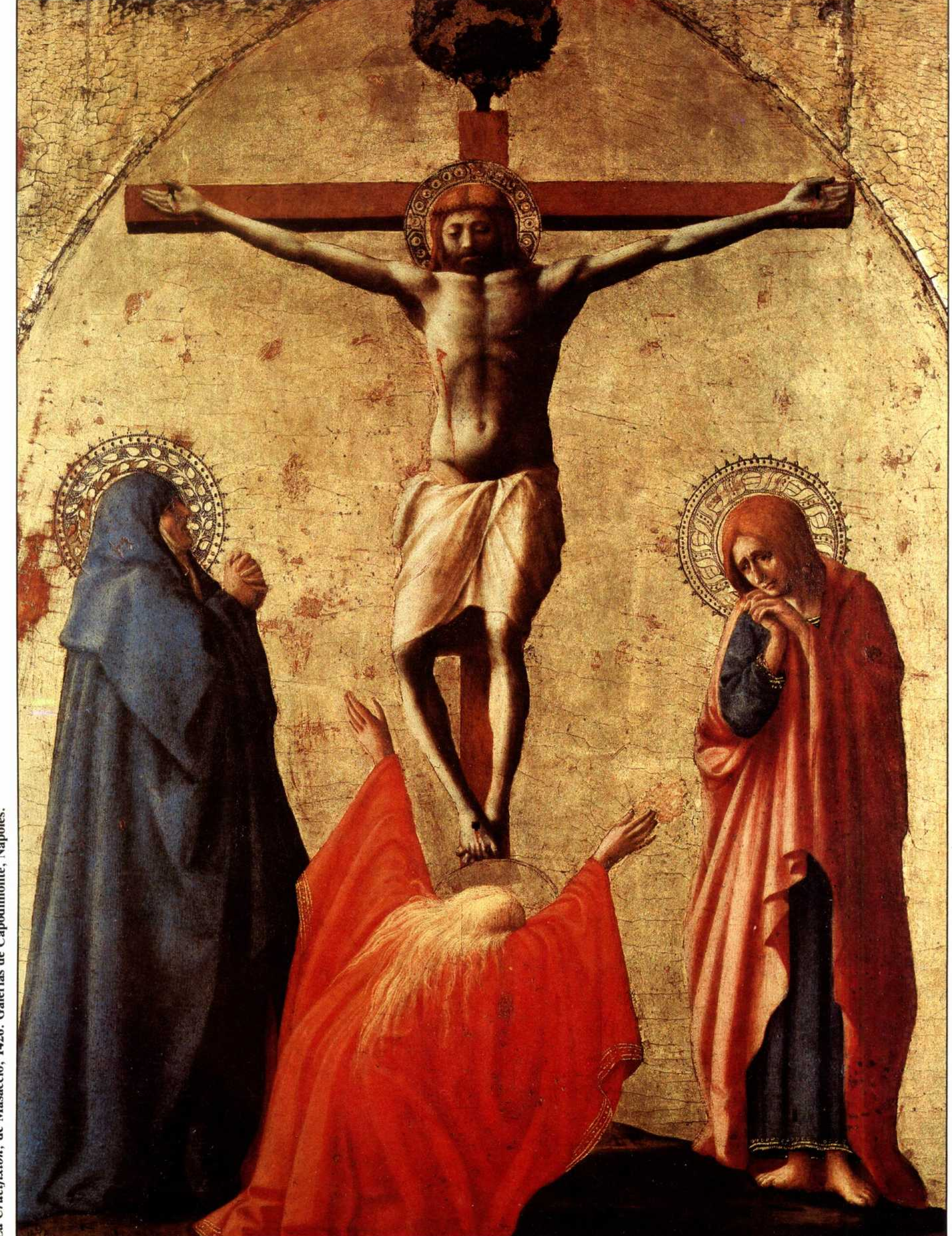
Baxandall, M.: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven y Londres (1980). Benesch, O.: *The Art of the Renaissance in Northern Europe: its Relationship to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Londres (1965). Cuttler, C.D.: *Northern Painting from Pucelle to Brueghel*, Nueva York (1968). Müller, T.: *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain: 1400-1500*, Harmondsworth (1966). Panofsky, E.: *Early Netherlandish painting: its Origin and Character*, dos volúmenes, Cambridge, Massachusetts (1953). Panofsky, E.: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton (1955). Von der Osten, G. y Vey, H.: *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands: 1500-1600*, Harmondsworth (1969). Salas, X. de: *El Bosco en la literatura española*, Barcelona (1943). Zarco Cuevas, J.: *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1930). Mateo Gómez, I.: *El Bosco en España*, Madrid (1965). Mateo, I.: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1959 y 1960). Pemán, C.: *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1961).



# ÍNDICE DEL VOLUMEN V



Det. de la bóveda de la Capilla Sixtina (Miguel Angel).



*La Crucifixión*, de Masaccio; 1426. Galerías de Capodimonte, Nápoles.

# ÍNDICE TEMÁTICO



*El hombre del turbante*, de Van Eyck; 1433. National Gallery, Londres.

# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES







5

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

